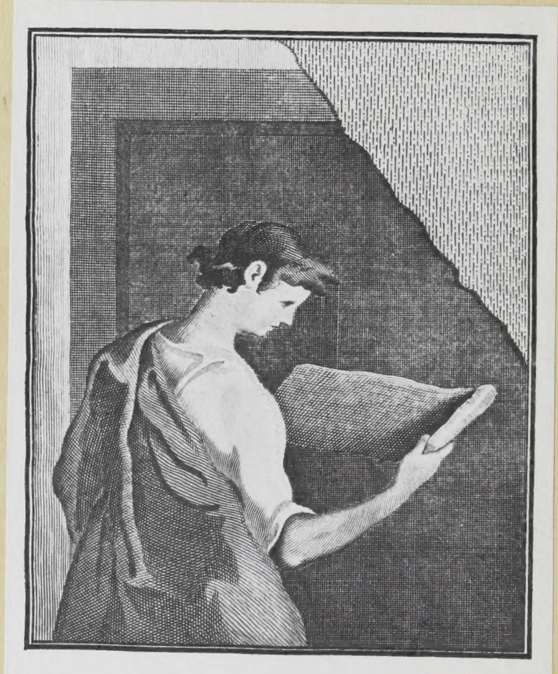
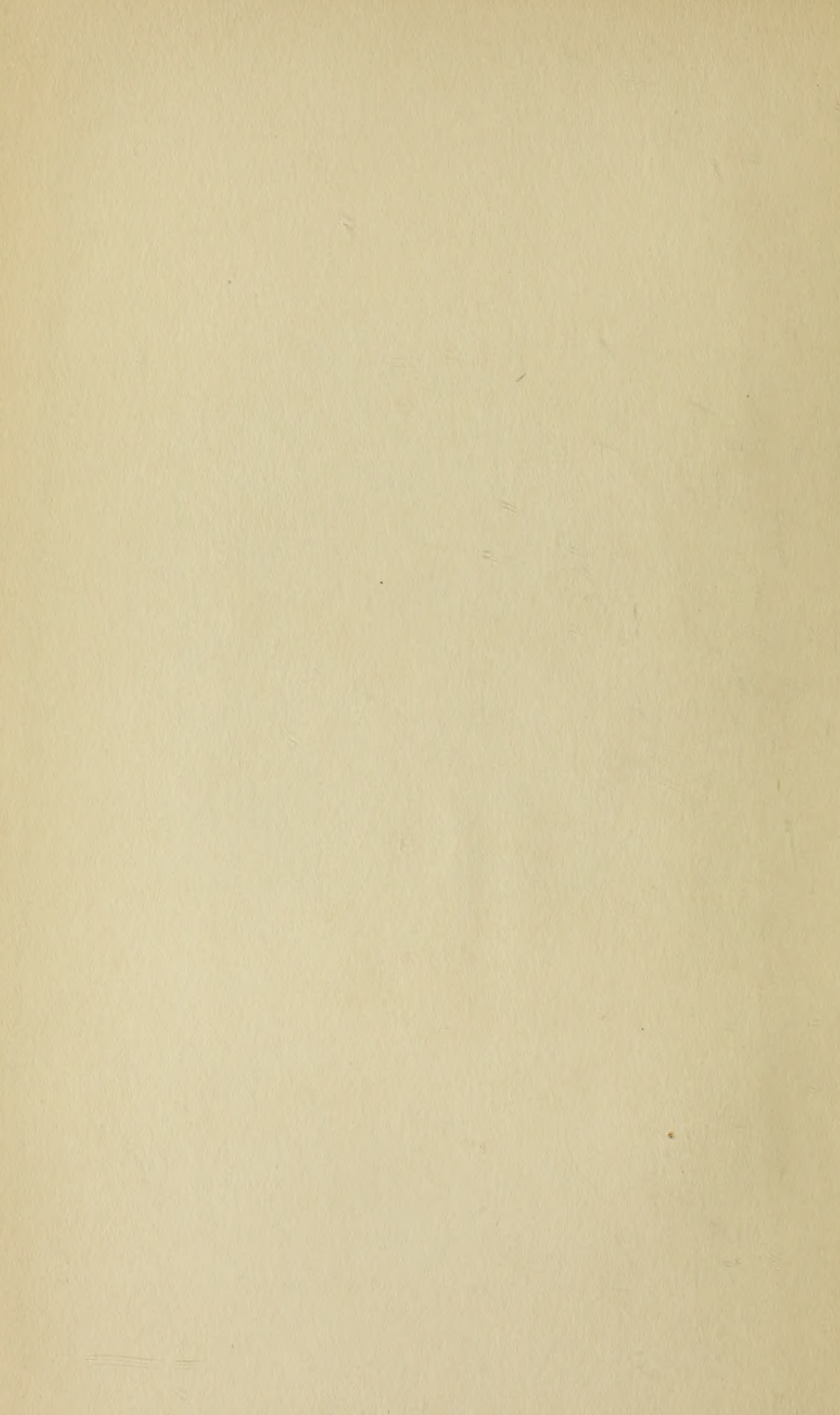






STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE

DER

HOLLÄNDISCHEN MALEREI

VON

WILHELM BODE.

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE

DER

HOLLÄNDISCHEN MALEREI

VON

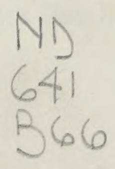
WILHELM BODE.

MIT FACSIMILES DER KÜNSTLERINSCHRIFTEN.

BRAUNSCHWEIG,

DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.

1883.



VORWORT.

Die vorliegende Sammlung von Auffätzen über holländifche Maler bietet einen Theil des Materials, welches der Verfaffer für eine Gefchichte der holländifchen Malerei gefammelt hat. Ueber den Vorarbeiten zu diefem feit längerer Zeit geplanten Unternehmen ift es dem Verfaffer klar geworden, dafs die Zeit für eine glückliche Löfung einer fo fchwierigen Aufgabe noch nicht gekommen ift.

Nach den vereinzelten Veröffentlichungen von Urkunden über holländifche Künftler aus den Archiven Hollands, welche ein Scheltema, Kramm, Elfevier u. A. in den fünfziger und sechsziger Jahren gelegentlich gemacht haben, hat die neuere hiftorifche Quellenforfchung fich in den kunftgefchichtlichen Publicationen Hollands Bahn gebrochen mit dem Werke eines Neftors der alten Richtung, mit van der Willigen's »Artiftes de Harlem«. Seitdem ift eine fyftematifche, bis zu einem gewiffen Grade abfchliefsende Erforfchung der holländifchen Archive das ausgefprochene Ziel der jungen Forfcher, namentlich der Herren Abraham Bredius, Dr. A. de Vries,

Dr. S. Muller, Fr. D. O. Obreen, Dr. N. de Roever, P. A. Leupe u. A. Das aufserordentlich reiche und mannigfaltige Refultat ihrer Arbeit bringt uns jede neue Lieferung der kunftgefchichtlichen Zeitfchriften Hollands: Obreen's »Archief« und De Vries' und De Roever's »Oud Holland«. Für eine Reihe von Jahren haben diefe Forfcher bereits das Material zu weiteren Publicationen gefammelt. Aber auch damit werden diefelben noch nicht abgefchloffen fein: find doch die Notariatsarchive in ganz Holland bisher dem Studium unverzeihlicher Weife noch immer verfchloffen geblieben!

Bis diefe Forfchungen wenigftens einen gewiffen Abfchlufs erreicht haben — wie das für die vlämifche Kunft namentlich durch Veröffentlichung der Antwerpener »Liggere« bereits der Fall ift —, fcheint mir eine Gefchichte der holländifchen Malerei nicht an der Zeit zu fein. Für diefelbe ift aber auch eine zweite ebenso wesentliche Vorbedingung noch nicht hinreichend erfüllt: die kritifche Bilderexegese. Für eine grofse Zahl der holländifchen Maler ift eine kritifche Aufftellung ihres Malerwerks, ihres »œuvre«, noch nicht einmal verfucht, für alle anderen mufs daffelbe erweitert und namentlich nach den Veränderungen im Befitz der Bilder vielfach umgeftaltet werden. Nur auf der Grundlage folcher Arbeiten kann der künftlerifche Entwickelungsgang und die Charakteriftik der einzelnen Künftler richtig dargelegt werden.

Aber über diefe Betrachtung der einzelnen hervorragenderen Maler hinaus, auf welche fich Waagen fowohl wie Smith und ihre Nachfolger im Wefentlichen befchränkt haben, mufs die Forfchung auch jener Schaar von geringeren Talenten, namentlich folcher Künftler, welche den grofsen Meiftern vorgearbeitet haben, in ihren Werken nachgehen. Denn diefelben haben einen mehr oder weniger hervorragenden Antheil an der Entwickelung der holländifchen Malerei gehabt und der innere Zufammenhang in der Gefchichte derfelben kommt häufig erft dadurch in das rechte Licht.

Diefen modernen Anforderungen der hiftorifchen Forfchung find in der Gefchichte der holländifchen Malerei zuerft die unter dem Pfeudonym W. Bürger erfchienenen Arbeiten T. Thoré's, obgleich feuilletoniftifch gehalten, gerecht geworden. Dem gleichen Ziele hat auch der Verfaffer bei einer Reihe kleinerer Auffätze nachgeftrebt, welche in verfchiedenen deutfchen Kunftzeitfchriften erfchienen find. Mehrere diefer Auffätze bilden die Grundlage oder einen Theil diefer »Studien«. Diefelben find zunächft den beiden grofsen Meiftern gewidmet, welche den Höhenpunkt der beiden Epochen der felbftftändigen holländifchen Malerei bilden, Frans Hals und Rembrandt. Ihrer Entwickelung ift der Verfasser auf Grund einer möglichft vollftändigen Zufammenftellung ihres Malerwerkes nachzugehen bemüht gewefen. Daran knüpft fich bei Frans Hals

eine ausführliche Betrachtung der gesammten Richtung der holländischen Malerei, welche sich theils in der Schule des Hals theils unter seinem directen oder indirecten Einflusse entwickelte. Dieser Studie liegt die Doctordissertation des Verfassers vom Jahre 1870 zum Grunde, welche in A. von Zahn's »Jahrbüchern« veröffentlicht wurde. In der jetzigen Gestalt dieses Aufsatzes legt derselbe hoffentlich Zeugniss dafür ab, dass jene meine ersten Forschungen, durch welche ich eine Reihe holländischer Künstler der Nachfolge des Frans Hals als solche zuerst wieder in die Kunstgeschichte einführte, im Wesentlichen begründet waren; andererseits aber auch dafür, dass ich die Zwischenzeit für die weitere Verfolgung dieser Künstler wie der ganzen Richtung der holländischen Malerei, welcher sie angehören, nicht unbenutzt habe vorübergehen lassen.

Der Studie über Rembrandt geht ein Aufsatz über seine Vorläufer und Lehrer voraus, insbesondere über Elsheimer, an welchen sich der Kreis seiner Vorgänger vornehmlich anschliesst. Dieser Aufsatz ist zuerst 1880 im »Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen« erschienen; doch konnte ich denselben hier bereits nach mehreren Richtungen vervollständigen.

Die Studie über »Rembrandt's künstlerischen Entwickelungsgang« gründet sich auf das zum Schluss gegebene »Ortsverzeichniss der Gemälde Rembrandt's«. Ein solches erschien mir trotz der

neuen Auflage von Vosmaer's »Rembrandt, sa vie et ses œuvres« (1877) eines der vornehmlichften Erforderniffe für die Gefchichte der holländifchen Malerei. Einmal fehlt ein folches Ortsverzeichnifs Vosmaer's verdienftvollem Werke überall, obgleich es für den Gebrauch des Buches in erfter Reihe nothwendig wäre. Sodann kann aber auch das von demfelben nach den Jahren der Entftehung der Bilder angeordnete Malerwerk keineswegs den Anfpruch auf ein eigentlich kritifches oder gar einigermafsen vollftändiges Verzeichnifs machen. Vosmaer zählt darin allerdings nahezu 400 Gemälde Rembrandt's auf. Nach Abzug der von ihm felbft als fraglich bezeichneten Bilder, der verfchollenen und nach Stichen des Vliet u. A. aufgezählten oder Vosmaer nach ihrem Aufbewahrungsort nicht bekannten, fowie der irrthümlich doppelt aufgeführten und der nach meiner Ueberzeugung von ihm mit Unrecht dem Rembrandt zugefchriebenen Bilder bleiben nur noch etwa 250 Gemälde, von denen Vosmaer aus eigener Anfchauung felbft bei der zweiten Auflage nur etwa 150 bis 160 Werke bekannt waren. Durch feine Vollftändigkeit hat vor diefem Vosmaer'fchen »œuvre« meines Erachtens das Verzeichnifs von Rembrandt's Werken in John Smith' »Catalogue Raisonné« (Theil VII, 1836) auch heute noch den Vorzug. Allein es ift fehr veraltet, felbft für England, wo feit dem Erfcheinen wohl nahezu die Hälfte der Gemälde den Befitzer gewechfelt hat.

Aufserdem ift es aber auch für manche Sammlungen, namentlich des Continents, durchaus unkritifch und unvollftändig, da Smith die nordifchen Sammlungen, die Galerien von Italien, Spanien und zum Theil auch von Deutfchland unbekannt waren. In das hier zufammengeftellte Malerwerk find (mit einigen wenigen Ausnahmen von ficher beglaubigten, mir jedoch durch widrige Umftände noch nicht zugänglichen Gemälden) nur folche Bilder Rembrandt's, die ich felbft gefehen und geprüft habe, aufgenommen worden. Eine ziemlich beträchtliche Zahl von Gemälden, die bisher als echte Werke Rembrandt's anerkannt waren, habe ich dem Meifter abfprechen zu müffen geglaubt; dafür habe ich jedoch eine weit gröfsere Zahl von Bildern des Meifters, die bisher in der Literatur nicht erwähnt find, oder deren Aufbewahrungsort doch in Vergeffenheit gekommen war, dem œuvre hinzufügen können, fodafs mein Verzeichnifs trotzdem etwa die gleiche Zahl von Gemälden Rembrandt's aufzuweifen hat, wie das von Vosmaer. Hoffentlich wird es dem Verfasser vergönnt fein, auf Grund diefer Vorarbeit, deren Prüfung und Vervollftändigung er feinen Studiengenoffen, zumal in England, ganz befonders ans Herz legt, fpäter ein ausführliches Malerwerk Rembrandt's zu veröffentlichen, welches auch die Angaben über Herkunft, Gröfse, Material der Bilder, ihre Reproductionen u. f. f. umfafst.

Den Eingang des Buches bildet ein Auffatz,

in dem der Verfaffer »die Grundzüge der holländifchen Malerei« gewiffermafsen als kurzgefafstes Refultat feiner gefammten Studien über die holländifche Malerei darzulegen verfucht hat. Ein Theil diefes Auffatzes ift als gemeinsame Arbeit mit meinem Collegen Director Dr. Julius Meyer entftanden, und im »Katalog der Suermondt'fchen Gemäldefammlung« (1874) veröffentlicht worden. Auch für diefe vollftändigere und verbefferte Form habe ich deshalb in der Ausarbeitung die Beihilfe des Freundes erbitten zu müffen geglaubt. Ihm wie den Freunden, welche mir durch gelegentliche Notizen und Durchficht einzelner Correcturen behilflich gewefen find, fage ich hiermit meinen Dank.

Wenn am Schluffe diefes Bandes schon verfchiedene Zufätze und Verbefferungen der erften Auffätze nöthig waren, und wenn leider die Ausarbeitung in einzelnen Theilen die wünfchenswerthe Ausfeilung und gleichmäfsige Durchführung vermiffen laffen wird, fo bitte ich dies theilweife dem Umstande zu Gute halten zu wollen, dafs ich die Correcturen vielfach auf Reifen im Auslande zu machen genöthigt war, und dafs fich dadurch der Druck nahezu zwei Jahre hingezogen hat.

Berlin, im Januar 1883.

Der Verfaffer.



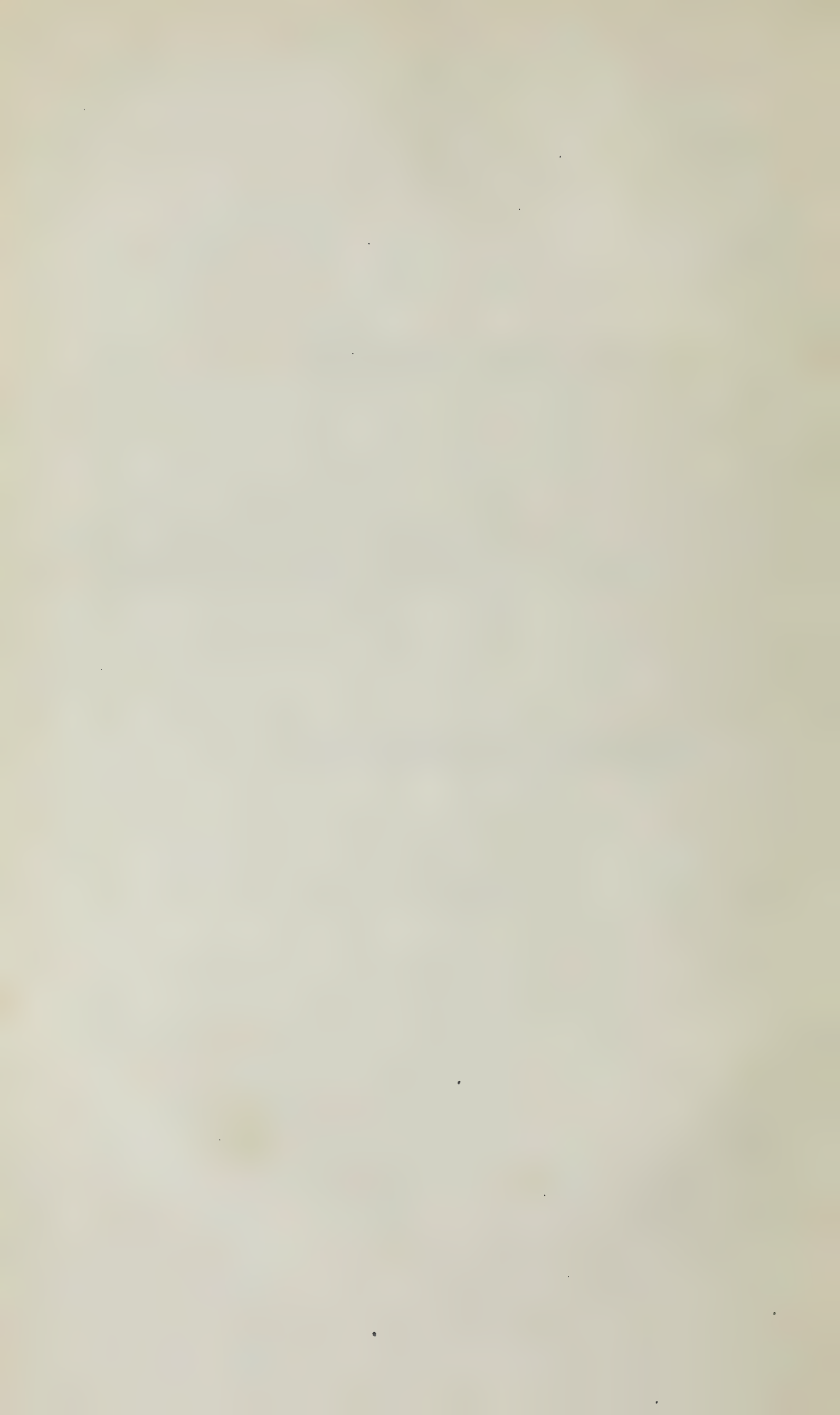
DIE ENTWICKELUNG

DER

HOLLÄNDISCHEN MALEREI

IN

IHREN GRUNDZÜGEN.



Anfänge der holländifchen Malerei.

1. Die altniederländifche Malerei in den holländifchen Provinzen.

Eine holländifche Kunft im eigentlichen Sinne tritt erft auf nach der Begründung des holländifchen Staatenbundes: mithin erft feit der Zeit, da nach blutigem, jahrelangem Kampfe im Waffenftillftand von 1609 durch die (wenn auch bedingte) Anerkennung feitens Spaniens Holland zur Selbftändigkeit gelangt war. Doch zeigt die Kunft in den nördlichen Provinzen der Niederlande, im fpäteren Holland, fchon früher eine ftark ausgeprägte provinzielle Färbung, welche die Eigenthümlichkeiten der fpäteren holländifchen Malerei zum Theil fchon im Keime erkennen läfst.

Diefes deutfche Niederland, am unteren Lauf des Rheins und der Maas, war durch Lage und Boden wie durch feine gemifchte Bevölkerung für Handel und Induftrie wie für die Kultur zu einer bedeutungsvollen Mittlerrolle zwifchen den grofsen Nachbarvölkern berufen und wirkte durch feine maritime Lage noch weit über die letzteren hinaus. Schon im Mittelalter hatte es mit der freiheitlichen Entwickelung feines Bürgerthums den Grund für eine gedeihliche Pflege und Entfaltung der Kunft gelegt. Faft gleichzeitig mit der Wiedergeburt

Anmerkung. Die nachfolgende Charakteriftik ift zum Theil dem von Herrn Dr. Jul. Meyer und mir gemeinfam verfafften »Verzeichnifs der Sammlungen des Herrn B. Suermondt« (Berlin 1875) mit des Erfteren Zuftimmung entnommen.

der Kunft in Italien erftanden auch nördlich der Alpen hier in den Niederlanden die grofsen Reformatoren der Malerei: die Brüder Hubert und Jan van Eyck.

Diefe nordifche Renaiffance, in ihren Vorbedingungen noch allzuwenig bekannt und daher in ihrem plötzlichen Aufblühen um fo überrafchender und grofsartiger, ift von vornherein wefentlich verfchieden von der künftlerifchen Wiedergeburt im Süden. Die Kunftweife der van Eyck, welche für die niederländifche, ja für die nordifche Kunft überhaupt faft ein Jahrhundert lang beftimmend blieb, hat mit der gleichzeitigen italienifchen Malerei den Ernft für das volle Erfaffen des Gegenftandes und zugleich die Treue in der Anfchauung und Wiedergabe der Natur gemein. Allein während die Renaiffance in Italien durch das Studium der Ueberrefte alter Kunft zur Erkenntnifs der Natur gelangt war und daher an dem Vorbild der Antike ihren angeborenen Sinn für Monumentalität, für harmonische Ausbildung und das Zufammenwirken aller Zweige der Kunft, fowie für die Schönheit, namentlich der menfchlichen Geftalt, entwickelt hatte: richtete gleichzeitig die Kunft des Nordens, völlig naiv und ohne fremdes Vorbild, daher auch ohne bewufsten Gegenfatz gegen die vorausgegangene Epoche, ihr Streben vor Allem auf möglichft naturgetreue, charakteriftifche Wiedergabe des künftlerifchen Vorwurfs. Ihre Objecte, faft ausnahmslos biblifchen und religiöfen Inhalts, geftaltete fie daher zu fchlichten, aber tief empfundenen Scenen aus dem eigenen Volke und der eigenen Zeit inmitten der umgebenden Natur; und dies in der ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit der realen Erfcheinung, die auch das Kleinfte, als liebevoller Darftellung würdig, einfchliefst und nicht minder das Seelenleben als das Schimmern und Scheinen der äufseren Natur umfafst. Diefe anfpruchslofe Stellung des Menfchen innerhalb der Wirklichkeit, nicht als Beherrfcher fondern nur

als die vornehmfte Creatur der Schöpfung, diefe Verehrung des Göttlichen in der gefammten Natur, welche aus den niederländifchen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts fprechen, bewirken jene eigenthümliche Stimmung derfelben, jenen »frommen Sinn«, den fchon damals felbft die Italiener bewunderten.

Ein Ausflufs diefer Anfchauungsweife ist die vorwiegend malerifche Richtung der nordifchen Malerei, die gleich im Anfange diefer Epoche durch die künftlerifche Ausbildung der Oelmalerei fich das Mittel zum vollendeten Ausdruck jener Auffafsung fchaffte. Es ift diefer malerifche Zug, der bei der naturtreuen Schilderung der Wirklichkeit in ihrem farbigen Scheinen und Leuchten die Welt für die Kunft gleichfam von Neuem entdeckt. Daher fchon in der erften und zugleich grofsartigften Schöpfung diefer Kunft, in dem Genter Altarwerke der Gebrüder van Eyck, der ausgefprochene Zug des Sittenbildlichen und die Richtung auf die Schilderung des Bildniffes und der Landfchaft, deren Loslöfung zu befonderen Zweigen der Malerei der weiteren Entwickelung der niederländifchen Kunft vorbehalten blieb.

Die Betheiligung der holländifchen Provinzen an diefem erften grofsen Auffchwung der niederländifchen Malerei ift, foweit wir noch nach den aus dem Bilderfturm 1566 geretteten dürftigen Reften urtheilen können, eine verhältnifsmäfsig untergeordnete. Doch zeigt fich darin bereits ein eigenartiger Charakter, welcher die fpätere felbftändige Entwickelung der holländifchen Malerei vorbereitete und mehr oder weniger mit beftimmte. Namentlich tritt darin der eben erwähnte Zug des Sittenbildlichen und Landfchaftlichen in befonders ausgefprochener Weife zu Tage.

Theilweife laffen fich diefe localen Eigenthümlichkeiten fchon in denjenigen Künftlern erkennen, welche ihrer Herkunft nach den nördlichen Provinzen angehören, deren

künftlerifche Entwickelung aber in den füdlichen Niederlanden direct unter den Einflüffen der van Eycks und des Roger van der Weyden erfolgte, wie Dirck Bouts und Gerard David. In fchärffter Weife aber hat der Haarlemer Maler Gerard, genannt Geertgen van St. Jans, diefe Eigenthümlichkeit ausgeprägt: derbe Charakteriftik bis zur Carikatur und doch zugleich eine gewiffe Würde, Vereinfachung und Verftärkung der Wirkung durch Gruppirung in Maffen, fowohl in den Figuren wie in dem landfchaftlichen Hintergrunde, und breite malerifche Behandlung in einem tiefen und doch klaren, warmen braunen Gefammtton [1]). Noch entfchiedener folgt jenem fittenbildlichen Zug der wenig jüngere »Meifter von 1480«, dem Namen nach unbekannt, der uns jene köftliche Reihe der im Amfterdamer Mufeum aufbewahrten Stiche und einige wenige Zeichnungen hinterlaffen hat.

In diefen Compofitionen ift der Vorläufer des Lucas van Leyden aufs Deutlichfte zu erkennen. Erft mit diefem kommt in den holländifchen Provinzen — wie gleichzeitig mit Quinten Maffys in Flandern — eine neue Epoche der Malerei zum vollen Durchbruch, die gleichzeitig in feinem Lehrer Cornelis Engelbrechtfen, in Jacob Cornelisz von Amfterdam und in dem fpukhaft phantaftifchen Hieronymus Bofch verfchiedenartige, indefs weniger begabte und weniger bahnbrechende Vertreter findet. Lucas van Leyden greift voll und bewufst ins alltägliche Leben und fchildert

---

[1]) Aufser den bezeugten bekannten Bildern im Belvedere zu Wien fcheinen mir noch ein Flügelaltar mit der »Anbetung der Könige« in der Galerie zu Prag, ferner das bedeutende Bild des »Opfers des Neuen Bundes« in der Galerie zu Amfterdam (Nro. 485) und der kleine »Chriftus im Grabe von Marterinftrumenten umgeben« im Erzbifchöflichen Mufeum zu Utrecht von Gerard's Hand. Mehrere andere (wie diefe als »unbekannt« bezeichnete oder falfch benannte) Gemälde in diefen und anderen Galerieen Hollands und des Auslandes gehen wenigftens auf feine Schule oder Richtung zurück.

es mit derber Kraft und zugleich mit einem gemüthlichen Zuge, felbft wo er das Motiv der Bibel oder Heiligengefchichte entlehnt. Dadurch entfchädigt er wenigftens theilweife für den mehr und mehr fich verlierenden Ernft der Auffaffung. Diefelbe derbe Naturtreue charakterifirt auch feine landfchaftlichen Gründe, von denen zuweilen die Figuren fich faft nur noch als Staffage abheben. Die Vereinfachung und die gröfste Einheit in der Wirkung und in der Formengebung erzielt der Künftler durch feine aufserordentlich breite und weiche malerifche Behandlungsweife, indem er bei dünnem und flüffigem Auftrage die Farbenftimmung in einem ungewöhnlich hellen blonden Gefammtton hält.

Zu einem ähnlichen Refultate kommt auf ganz verfchiedenem Wege derjenige Künftler, welcher durch die Einbürgerung der italienifchen Kunft nicht minder wie Lucas van Leyden auf die Entwickelung der Malerei des fechszehnten Jahrhunderts in den holländifchen Provinzen einwirkte: Jan Scorel, der Schüler des Jacob von Amfterdam. Jener naive Sinn für völliges Aufgehen im Gegenftand und die liebevolle Sorgfalt der Darftellung auch für die kleinften Einzelnheiten der Natur, welche die Kunft des fünfzehnten Jahrhunderts charakterifirt und ausgezeichnet hatten, verloren fich gegen den Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr oder arteten in das Kleinliche oder Abfonderliche aus. An ihre Stelle trat nun das Streben nach Vereinfachung und einheitlicher Wirkung. Wie früher auf Mabufe und Orley, fo wirkte nun auf Scorel, als er um die Zeit von Raphael's Tode nach Italien kam, die grofsartige Richtung der Kunft in Rom überwältigend ein; ihr gegenüber mufste er die kleinliche Auffaffung und den Mangel an Verftändnifs für menfchliche Form und Bewegung in der heimifchen Kunft lebhaft empfinden. Daher warf fich der Künftler der Nach-

ahmung diefer Kunft völlig in die Arme, freilich unvorbereitet und daher auch ohne fie tiefer zu erfaffen. So wurde Scorel für die holländifchen Provinzen der Begründer jener die heimifche Tradition verachtenden, von den Zeitgenoffen als die wahre Kunft gefeierten italienifirenden Richtung, welche durch ein leeres und äufserliches Formenfpiel und unverftandene Nachahmung eines Raphael und Michelangelo in völlige Unnatur ausartete. Hohles Pathos, gezierte und gefpreizte Bewegung, prahlerifche Schauftellung unverftandener anatomifcher Studien und wüfte Schnellmalerei, das find die Kennzeichen jener Kunft, die uns in den meiften Gemälden eines Marten van Heemskerk, Cornelis van Haarlem u. A. in abfchreckender Weife entgegentreten.

Doch erwuchs der niederländifchen Malerei auch aus diefer Richtung ein dauernder Gewinn, welcher ihr ein weit über ihren künftlerifchen Werth hinausgehendes Intereffe verleiht. Einerfeits nämlich entwickelte fich aus jenem Streben nach Vereinfachung und einheitlicher Wirkung allmälig Sinn und Verftändnifs für abgerundete Compofition, Formenfchönheit und Helldunkel; andererfeits wurde die Bedeutung theoretifcher Studien, namentlich der Perfpective und Anatomie erkannt und fo das Verftändnifs der Formen und Bewegungen vorbereitet und gefördert.

Diefer Gewinn zeigt fich in vortheilhafter Weife fchon bei den Begründern jener Richtung, fobald diefelben unmittelbar auf die Natur zurückgehen: vorzugsweife alfo im Bildnifs, in der Landfchaft und im Sittenbild. So nimmt hier Scorel felbft eine hervorragende Stellung ein, indem er im Bildniffe eine fchlichte und felbft grofse Auffaffung bewährt, in die Landfchaft ftilvolle Formen und Helldunkel einführt. Daher erfcheinen uns diejenigen Meifter diefer Zeit, welche fich jenen Gattungen ausfchliefslich widmen, von der vortheilhafteften Seite. So in der Bildnifsmalerei

Dirck Jacobsz, Marcus Gerards, Joos van Cleve, Lucas de Heere, namentlich aber Scorel's Schüler Antonis Mor, der fich unter Tizian's Einflufs zum erften Bildnifsmaler feiner Zeit nördlich der Alpen ausbildete. Dem Mor nahe kommt Tizian's Schüler, Hans von Calcar, deffen Bilder — wie Vafari etwas übertrieben erzählt — von denen feines Meifters nicht zu unterfcheiden waren. Diefen fchliefsen fich, zugleich als Landfchafts- und Genremaler, die Peeter Aertsen, Buecklaer, Cornelis Molenaer, der Braunfchweiger Monogrammift [1]) u. A. an. Wie Landfchaft und Sittenbild bei diefen Meiftern in der Regel noch ungetrennt auftreten und in einander übergehen, fo findet fich endlich auch bereits

---

[1]) Da diefer Meifter, der nächft und nach Lucas van Leyden in der Entwickelung des Sittenbildes in Holland wohl die erfte Stelle einnimmt, bisher in der Literatur völlig unberückfichtigt geblieben ift (die kurze Erwähnung im neuen Kataloge der Berliner Galerie von 1878 ausgenommen), fo fei hier eine kurze Charakteriftik des Künftlers an der Hand feiner mir bekannten Gemälde gegeben. Die Bezeichnung als »Monogrammift der Braunfchweiger Galerie« gebe ich ihm, weil der Künftler, für deffen Namen fich noch keine Anhaltspunkte gefunden haben, fich nur auf einem Bilde in der Braunfchweiger Galerie, dort Karel van Mander genannt, gezeichnet hat, und zwar mit dem beiftehenden Monogramme



Die Buchftaben fcheinen den ganzen Namen des Künftlers zu enthalten, von denen fich mit einiger Wahrfcheinlichkeit nur I. v. M. als Anfangsbuchftaben vermuthen laffen. Eine Jahreszahl trägt keines feiner Bilder; nach den Koftümen und der Behandlung laffen fie fich etwa in das zweite Viertel des fechszehnten Jahrhunderts fetzen. Die früheren ftellen fämmtlich ein und daffelbe Motiv rein fittenbildlicher — und zwar fehr derber Art dar: das Treiben in fchlechten Häufern. Zwei Bilder diefer Art befinden fich in Frankfurt a. M. (im Städel'fchen Inftitut und im Archiv), ein drittes und zwar das befte in der Berliner Galerie. Naiv derbe, aber keineswegs finnliche Auffaffung, ruhige, faft etwas fteife Haltung, tüchtige Modellirung, durchgehende Typen feiner Männer und Weiber (an denen der Meifter fofort erkennbar ift), reiche und feine Färbung bei einem warmen bräunlichen Ton find die charakteriftifchen Eigenfchaften diefer Bilder. Die übrigen mir bekannten Gemälde behandeln

der Keim zu einer Gattung der Malerei, deren felbftändige Ausbildung erft in der fpäteren niederländifchen Kunft erfolgte: das Stillleben. Hierher gehören die Küchenftücke eines Aertsen, Buecklaer u. A.

---

biblifche Motive, jedoch in völlig genreartiger Auffaffung. Sie zeigen fämmtlich Scenen im Freien; daher find fie, im Gegenfatz gegen jene Darftellungen warm beleuchteter Innenräume, im kühlen Tageslichte gehalten. Die theilweife ftark betonte Landfchaft zeigt denfelben tüchtig naturaliftifchen Charakter, ohne jenen Zug für phantaftifche Gebirgsbildungen, der feinen Zeitgenoffen, befonders dem ihm verwandten Herri de Bles, eigen ift. Es find dies die folgenden Bilder: Im Louvre das »Opfer Ifaaks«; in Braunfchweig die grofse mit dem oben facfimilirten Monogramm bezeichnete »Speifung der Armen« und »Juda und Tamar«; in Stuttgart der »Kreuzesweg«, ein Motiv, das ich kleiner und verändert in einem früher bei dem Kunfthändler Rocca in Berlin befindlichen, fehr fchadhaften Bilde wiederholt fah. Der neue Katalog der Karlsruher Galerie fchreibt dem Meifter auf die Autorität des Herrn Dr. Scheibler ein Gemälde mit lebensgrofsen Halbfiguren, eine »Trink- und Liebesfcene« (Nro. 152), zu, das früher Maffys benannt war. In mehreren diefer Bilder, namentlich in der fehr figurenreichen »Speifung der Armen« in Braunfchweig, zeigt fich in der gefuchten Perfpective (fowohl im Augenpunkte als in der Verkürzung der Figuren) und felbft in der Färbung ein unverkennbarer Einflufs des Michelangelo, deffen Bildnifs mir unter den Gäften angebracht zu fein fcheint. Wie dabei der Künftler feiner nationalen, derb naturaliftifchen Auffaffung und Behandlung dennoch treu geblieben, ift nicht das geringfte Intereffe, welches uns derfelbe abgewinnt.

2. Die Malerei in den holländifchen Provinzen während des Freiheitskrieges und unter der Einwirkung zugewanderter vlämifcher Künftler.

Indefs vermochten weder tüchtige, zum Theil ausgezeichnete Leiftungen in den genannten Gattungen, noch auch die im Anfchlufs an Lucas van Leyden fich ausbildende Breite und Leichtigkeit der malerifchen Behandlung einen Auffchwung der Kunft herbeizuführen. Vielmehr macht fich während der zweiten Hälfte des fechszehnten Jahrhunderts in den holländifchen Provinzen allmälig ein Abnehmen der Kraft geltend: in der völligen Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Darftellung (wie denn biblifche Motive zum Vorwande für die Darftellung holländifcher Sitte und Unfitte wurden) in der Zerfahrenheit der Compofition und in leerer Manierirtheit der Zeichnung, namentlich bei allegorifchen oder mythologifchen Darftellungen. Die Regungen des geiftigen wie des religiöfen und politifchen Lebens während und in Folge der Reformation, die beginnende Gährung und fchliefslich der Ausbruch des gewaltigen Kampfes um die Freiheit von Glauben und Land zogen das Intereffe von der Kunft ab, unterbanden derfelben eine Zeitlang die Lebensadern.

Daher erfcheinen die letzten Jahrzehnte des fechszehnten und der Beginn des fiebenzehnten Jahrhunderts in den holländifchen Provinzen arm an Erzeugniffen der Malerei und noch ärmer an einigermaafsen erfreulichen Werken derfelben.

Diefe befchränken fich auf vereinzelte, meift lokale Erzeugniffe, namentlich auf decorative Werke zum Schmuck öffentlicher Gebäude, die den Stolz der für ihre Freiheit und Selbftregierung kämpfenden Gemeinden ausmachten. Insbefondere find es Schützen- und Regentenftücke — meift von grofsem Umfange aber mäfsigem Kunftwerth —, die als Ausdruck jener Gefühle jetzt mehr und mehr aufkommen.

Allein der Kampf felbft, die blutige Strenge, mit welcher die Spanier jede felbftändige Regung und die Losfagung von der katholifchen Kirche in den füdlichen Provinzen, befonders in dem damaligen Mittelpunkte der Niederlande für Handel und für Kunft, in Antwerpen, unterdrückten, trieb nicht wenige der gebildetften und tüchtigften Elemente aus Flandern und Brabant zur Auswanderung oder zur Flucht nach den holländifchen Staaten. Darunter befanden fich auch eine Anzahl tüchtiger Künftler, die in Holland für längere Zeit, meift fogar dauernd, ihren Wohnfitz nahmen und heimifch wurden. Wenn auch die Entwickelung der Malerei in den füdlichen Provinzen einen ähnlichen Gang nahm wie in den nördlichen, fo hatten fich doch im Süden durch die blühende Akademie von Antwerpen, welche als folche noch lange eine Art Hochfchule auch für Holland bildete, alte Schultraditionen und gewiffenhaftere Studien zugleich mit einem weiteren Anfchauungskreis erhalten. Diefe aber, in Verbindung mit dem ununterbrochenen Studium der klaffifchen Kunft in Italien, bildeten die Vorbedingung jener glänzenden Entfaltung der vlämifchen Kunft im Anfange des folgenden Jahrhunderts, welche durch Peter Paul Rubens bezeichnet wird.

Durch die vlämifchen Zuwanderer wurde nun allmälig auch die Kunft Hollands von jenen Eigenfchaften durchdrungen und neu belebt. In Haarlem wurden theoretifche Unterfuchungen und ernfthafte Actftudien als Vorbedingungen

einer hiftorifchen Malerei in der durch Karel van Mander mit Cornelis van Haarlem und Hubert Goltzius errichteten Akademie mit Eifer betrieben. In Haarlem wirkte gleichzeitig die blühende Schule von Kupferftechern unter Heinrich Goltzius' Leitung mit gutem Erfolge in der gleichen Richtung. Ein liebevolles Eingehen in die Natur, welches die felbftändige Ausbildung aller im Keime bereits vorbereiteten Zweige der Malerei ermöglichte, erftarkte wieder an dem Vorbilde der zugewanderten vlämifchen Maler, die in ihren Landfchaften zugleich das Volksbild und die Thiermalerei wie in einem Mikrokosmos vereinigten: Hans Bol, Roeland Savery, David Vinckboons, die beiden Nieulandt; und — um etwas vorzugreifen — für das Architekturbild B. van Baffen, für die Seemalerei Adam Willaerts und Jan Porcellis. Wie diefe Meifter ihrerfeits der Malerei der neuen Heimath neue Elemente zuführten, fo wirkte umgekehrt das rafch emporblühende politifche und geiftige Leben des jungen Freiftaates in vortheilhafter Weife auf fie zurück. Diefer Auffchwung, wie der frifche nationale Zug, der durch das ganze Volk ging, erweckte nun auch die Kunft allerorten im Lande zu neuer Blüthe. Und nun bildete fich auf Grund jener fremden Elemente fowohl als der alten Traditionen in rafcher Entwickelung eine wirklich nationale, eine holländifche Malerei im vollen Sinne des Wortes aus.

Erfte Periode der holländifchen Malerei.
Der nationale Auffchwung.

Die erfte Epoche diefer felbftändigen holländifchen Malerei (etwa von 1610 bis 1640) trägt das deutliche Kennzeichen der Kämpfe, unter denen Land und Volk ihre Selbftändigkeit errangen. Grofs geworden inmitten des begeifterten Streites der Bürger für die Freiheit des Vaterlandes und der Religion, gehoben und belebt durch die allgemeine Theilnahme an den öffentlichen Dingen und an dem Wachsthum eines auf fich beruhenden Gemeinwefens, ift diefe Kunft vor Allem national und volksthümlich. Das Bewufstfein des Kampfes begünftigte eine gewiffe Gefchloffenheit und Tüchtigkeit ihrer Entwickelung, wie andererfeits der fiegreiche Abfchlufs ihre freiefte Ausbildung ermöglichte. Frei und derb, entfchieden und eigenartig, wie es das Volk geworden, ift diefe Kunft; und indem fie aus dem bürgerlichen Selbftbewufstfein heraus das eigene mit Noth und Arbeit errungene Leben zur Darftellung bringt, kennt fie keine Schranken in Stoff und Behandlung. Der Mittelpunkt der nationalen Erhebung, Haarlem, ift auch der Vorort für die Kunftübung diefer Epoche.

Zunächft feiert die Malerei — wie es der natürliche Lauf der Dinge mit fich brachte — als ihren würdigften Gegenftand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen

Freiheitskriegen, den Menfchen an fich im Vollgefühl feiner Exiftenz gleichfam, die er fich felber erobert hatte. Daher ift die Portraitmalerei zu keiner Zeit und von keiner Schule in folchem Umfange ausgeübt worden, als damals in Holland: in allen Städten des Landes finden wir eine Anzahl Künftler — und zwar meift die bedeutendften — ausfchliefslich damit befchäftigt, die Geftalten ihrer Landsleute der Nachwelt zu überliefern. Sei es als einzelne Portraitfigur oder in der Mitte ihrer Familie oder endlich in ihren bürgerlichen Aemtern, als Schützen, Rathsmänner, Vorfteher von Stiftungen und Innungen, mit ihren Collegen auf demfelben Bilde vereinigt. Für die neue Epoche der Malerei find diefe grofsen Bildnifsftücke befonders bezeichnend; fie vertreten gleichfam das hiftorifche Gemälde, das die holländifche Kunft jener Zeit kaum kennt, indem fie einfach die Bürger des Landes in der vollen Bedeutung ihrer Exiftenz und ihrer Stellung herausheben. Das Haupt diefer Richtung in der treffenden Charakteriftik fowohl als in der Meifterfchaft der malerifchen Behandlung, ift Frans Hals, der fomit unter den erften Bildnifsmalern aller Zeiten feine Stelle hat. Aber aufser dem hiftorifchen Moment liegt in jenen Bildnifsgruppen noch ein anderes, das für die Entwickelung der holländifchen Malerei von wefentlicher Bedeutung ift, nämlich ihr fittenbildlicher Charakter. Was wir Genremalerei nennen, die Darftellung der Typen und der Sitten des Volks, des täglichen Treibens und Laffens der verfchiedenen Stände, das hat ja zuerft die holländifche Kunft in eminentem Sinne ausgebildet. Auch nach diefer Seite hin ift Frans Hals als Künftler wie als Lehrer gleich bedeutend; durch feine Darftellung charakteriftifcher Volkstypen ift er der Begründer der holländifchen Genremalerei.

Diefe alfo hatte das unmittelbare Leben des eigenen Volkes zum Gegenftand. Es war ein ganz natürlicher Pro-

cefs, dafs die Kunft zu fchildern unternahm, was als der frohe Gewinn der vorangegangenen Kämpfe allerorten zu ficherer Geftalt fich ausprägte: die Fülle des volksthümlichen Dafeins, wie es unter den befonderen Bedingungen des holländifchen Bodens nun ungehindert und unbefchränkt zu Tage trat. Zunächft die Nach- und Ausklänge des Krieges, Kampffcenen, Scharmützel und Getümmel; dann aber auch das friedliche Treiben einer übermüthigen und zugleich die feineren Stände nachäffenden Soldateska, wie andererfeits die Freuden eines gleich zwanglofen, in freier Derbheit aufwachfenden Bauernftandes. Das Leben der feineren Stände dagegen war noch nicht hinlänglich entwickelt und lag zudem der derb zufaffenden Anfchauungsweife diefer Kunft fern. Alfo das Treiben der unteren Stände in voller Lebensluft, ja in wild bewegter Ausgelaffenheit: in diefem lebhaften Ergreifen der Realität des Tages lag zugleich der Trieb, die neu errungene Selbftändigkeit des Volkes in feiner deutlichften und lauteften Form auszufprechen.

Und wie das Volksleben, fo wird nun auch die Natur des Landes zum vollgültigen Gegenftande der Kunft: fei es die Landfchaft des dem Feinde abgerungenen heimathlichen Bodens, fei es die See, diefe zweite Heimath des Holländers, mit der malerifchen Staffage der Boote und Schiffe, die gleichfalls vom Freiheitskampfe zu erzählen wiffen. Auch hier die fchlichte Auffaffung, welche ihrem Object auf den Leib rückt und es in feiner unmittelbaren Erfcheinung zu faffen fucht. Daher nimmt fich der Landfchaftsmaler das erfte befte Stück der vaterländifchen Natur zum Vorwurf: einen Flufs oder einen Canal mit feinen Ufern, öde Dünenhügel, eine fpärlich bewachfene Ebene mit ein paar Bauernhütten oder das flache Geftade der See. Es find fchlichte aber treue Schilderungen der holländifchen Natur, welche die Eigenthümlichkeit des Ländchens in der Erdbildung und

befonders in der Mannigfaltigkeit feines durch die Lage am Meere fo reich entwickelten atmofphärifchen Lebens zum Ausdruck bringen. In Letzterem liegt oft auch der hohe malerifche Reiz. Hinfichtlich der Staffage, der Belebung von See, Geftade und Land durch Menfchen und Thiere, zeigt fich gleichfalls der einfache naturaliftifche Sinn: die früher gebräuchlichen mythologifchen und legendarifchen Figuren treten zurück, um den friedlichen oder auch den kriegerifchen Vorgängen Platz zu machen, mit denen die Vorftellung des Malers das ganze Land noch erfüllt fieht.

Diefer Entwickelung der Landfchaft entfpricht auch die Ausbildung jener kleineren Gattungen der Malerei, welche die Darftellung der Natur und Wirklichkeit nach allen Seiten zu erfchöpfen fuchen: das Architekturbild, die Thiermalerei und das Stillleben. Weite Prachtbauten in der kühlen Wirkung eines hellen Tageslichtes, Vereinigungen von Thieren aller Art in Anlehnung an Motive heiliger und profaner Sage, malerifch angeordnetes Haus- und Prunkgeräth, reichfarbige Blumenfträufse bilden nun ebenfoviele Vorwürfe für den Künftler, der die Welt in ihrer malerifchen Erfcheinung nach allen Seiten zu erfaffen, nach ihrer charakteriftifchen Form und ihrem charakteriftischen Stoff in malerifcher Weife wiederzugeben fucht.

Offenbar ift der Grundzug diefer ganzen Malerei vor Allem realiftifch. Hatte die Kunft, welche ihr voranging, ihre Stoffe der Phantafie, der Sage oder dem religiöfen Legendenkreife entnommen, fo will die neue Kunft, indem fie das wirkliche Leben in feiner vollen Gegenwart ergreift, vor Allem die Erfcheinung in allen ihren kennzeichnenden Zügen, in ihrem vollen Werthe zum Ausdruck bringen. Daher ift ein befonderes Merkmal diefer Malerei die Charakteriftik, während das ideale Moment entfchieden in den Hintergrund tritt. Ein derber Realismus wiegt vor, frank, unmittelbar

und harmlos, der mit einem bewufsten oder abfichtlichen Gegenfatz zu anderen Kunftrichtungen nichts zu thun hat und in diefer treffenden Schilderung, welche die reale Erfcheinung voll und ohne Reft giebt, feinen künftlerifchen Werth trägt.

Neben diefer einen Hauptrichtung, welche mit vollem Rechte die nationale heifsen kann und als folche eine durchaus felbftändige mannigfaltig fich verzweigende Kunft begründet, geht eine andere, von mehr akademifchem Charakter, die auf Italien ihren Blick gerichtet hält und dort von verfchiedenen Kunftweifen ihre Vorbilder oder doch Einflüffe empfängt, ihre befonderen Wege.

Zunächft behauptet fich noch jene ältere, durch die vlämifche Zuwanderung neu belebte, Kunftweife des fechszehnten Jahrhunderts, welche unter directem Einfluffe oder in abfichtlicher Nachahmung italienifcher Meifter die Zeit des Ueberganges charakterifirt. Ihr Gebiet ift die eigentlich hiftorifche Malerei, namentlich die damals befonders beliebte und weit verbreitete Allegorie. In die neue Zeit ragt fie mit einzelnen älteren, aber durch ihre befuchten Schulen um fo einflufsreicheren Künftlern herüber, zu denen in erfter Linie Karel van Mander und Cornelis Cornelifsen in Haarlem und Bloemaert in Utrecht gehören. Obgleich meift kalt und nüchtern, ja felbft unwahr und manierirt in ihrer Auffaffung wie in der Färbung und Behandlung, haben diefe Meifter ihre Bedeutung nicht nur in der Pflege einer idealen Richtung und akademifch-theoretifcher Studien, fondern namentlich in ihrer Einwirkung auf die letzte Phafe der holländifchen Malerei.

Von gröfserer Bedeutung aber, als diefe Gruppe, ift die nicht geringe Anzahl derjenigen Meifter, die auf ihrer italienifchen Wanderung, insbefondere in Rom, neue Anregungen empfingen, ohne defshalb der holländifchen Auffaffung

fich ganz zu entfremden: zum einen Theil in directer Anlehnung an eine Hauptrichtung der gleichzeitigen italienifchen Malerei, zum anderen in entfchiedenem Anfchlufs an einen in Rom gebildeten deutfchen Künftler, an Adam Elsheimer.

Was die erfte jener Richtungen anlangt, fo nimmt fie fich — ganz bezeichnend für die holländifche Anfchauung, welche auch nach Italien die Meifter begleitet, — vorwiegend die Naturaliften, an ihrer Spitze Caravaggio, zum Vorbilde. Indem fich diefe Meifter, unter denen G. Honthorft obenan fteht, in Italien eine derb realiftifche Auffaffung fowie eine einheitliche Beleuchtung aneignen, bilden fie dort ein Moment aus, das bereits in der holländifchen Kunft felbft liegt. Dagegen zeigen Elsheimer, feine Schüler und Nachfolger — einerfeits Meifter wie Laftman, Pijnas und Bramer, andererfeits Poelenburg und die Schaar feiner Genoffen — einen wefentlich anderen Charakter. Es find biblifche und mythologifche Gegenftände, welche fie darftellen: zumeift zahlreiche kleine Figuren in Landfchaften von füdlichem Formenreichthum — man könnte fie arkadifche heifsen —, und in denen fie vor Allem, im Unterfchiede von der nationalen Richtung, rhythmifche Compofition und gefchmackvolle Linienführung anftreben. Allein neben diefer idealen Tendenz tritt doch wieder ein holländifcher Zug hervor: diefe grofsen, eigentlich heroifchen Stoffe werden nach dem Vorgange Elsheimer's mehr fittenbildlich, mit einem gewiffen gemüthlichen Zuge, aufgefafst. Aehnliche Beftrebungen zeigen fich von vlämifcher Seite in der Landfchaft; doch entwickelt fich erft in den fpäteren holländifchen Meiftern das ideale Element füdlichen Licht- und Luftfpiels.

Rein künftlerifch gemeffen hat diefe Seite der holländifchen Malerei bei Weitem nicht den Werth und die Bedeutung, welche der nationalen Richtung zukommen. Zwar werden ihre Vertreter, gerade weil fie ideale Gegenftände

behandeln, akademifch ausgebildet find und meift eine höhere gefellfchaftliche Stellung einnehmen, von ihren Zeitgenoffen jenen volksthümlichen Meiftern entfchieden vorgezogen. Aber ihre Malerei ift eine Kunft aus zweiter Hand und entbehrt daher jenes Reizes, den nur eine direct aus der Anfchauung des Künftlers hervorgehende Naturauffaffung mit fich führt. Trotzdem bilden fie ein nicht unbedeutendes Moment in der Entwickelung der holländifchen Malerei, indem fie für die Kunftweife der folgenden Blüthezeit ein ergänzendes und wefentliches Zwifchenglied abgeben. Durch ihre Vermittelung namentlich erweitert fich wieder der Stoffkreis: neben der Realität treten die idealen Vorwürfe, die heidnifchen Götter und die chriftlichen Heiligen, die fchöne Welt der mythifchen Geftalten wieder in die Kunft ein. Und wenn auch die meift wenig begabten Vertreter diefer Gattung in ihren Werken vielfach nüchtern, unmalerifch, befangen, felbft barock erfcheinen, fo haben fie doch für die Fortentwickelung der holländifchen Malerei ein wefentliches Verdienft. Durch ihren Vorgang und Einflufs wurde der Sinn für rhythmifche Anordnung und Gruppenbildung wieder angeregt und ausgebildet, während andererfeits jene Auffaffung der idealen Stoffe, welche in diefen ein neues Leben einfach aus dem menfchlichen Gemüth heraus und mit natürlicher Empfindung zum Ausdruck brachte, in gröfseren Künftlernaturen eine neue Kunftweife begründete.

Zweite Periode der holländifchen Malerei. Die Zeit der Blüthe.

Auch die weitere Entwickelung und Blüthe der holländifchen Malerei fteht mit den Zuftänden des öffentlichen und allgemeinen Lebens in einem inneren Verhältnifs. Nach dem glücklichen Ausgange des grofsen nationalen Freiheitskampfes hatte fich in Holland durch den rafch eintretenden Auffchwung des Handels, der Induftrie und des Ackerbaues bald ein aufserordentlicher Wohlftand gebildet, an dem bis zu einem gewiffen Grade fämmtliche Claffen der Bevölkerung ihren Theil hatten. Damit ging das Gedeihen und Aufblühen der Wiffenfchaft in allen ihren Zweigen, wie andererfeits die Ausbreitung der allgemeinen Volksbildung Hand in Hand. Gleichzeitig hatte fich auf der Bafis des proteftantifchen Glaubens ein befchaulicher religiöfer Sinn, nach Innen gekehrt, ohne Gepränge und mit natürlichem Gefühl dem Höheren zugewendet, fehr deutlich ausgeprägt und entwickelt; wodurch andererfeits das ftolze Bewufstfein weltlicher Selbftändigkeit und Macht ein glückliches Gegengewicht erhielt.

Mit diefem Charakter des allgemeinen Lebens fteht die Kunft der Epoche in entfchiedenem Einklang. Die Malerei der vorangegangenen Zeit hatte fich, wie wir gefehen, in der treffenden und naturwahren Charakteriftik der malerifchen Erfcheinung, fei es für das Bildnifs oder die fittenbildliche

Situation oder die Landschaft, insbesondere hervorgethan; eine tiefer gehende Auffassung oder vollendet künstlerische Durchbildung lag ihr fern. Dagegen bestrebt sich jetzt die Kunst, ohne diesen Zug aufzugeben, jenes mehr vertiefte, im Volke sittigend und mildernd sich ausbreitende Seelenleben in erster Linie zum Ausdruck zu bringen. Damit in Einstimmung will sich das Bewusstsein von der Bedeutung des Landes wie des Individuums, die Freude an der selbstgeschaffenen Existenz und deren Lebensformen, nicht mehr bloss in der derben Erscheinung der gewöhnlichen Realität kundthun. Vielmehr treibt es nun die Künstler zur liebevollen Vertiefung in das menschliche Leben und die umgebende Natur, um überall in der Erscheinung zugleich deren Innenleben zu erfassen und es in seinen mannigfaltigen Aeusserungen an das Licht des Tages zu bringen. So tritt das ideale Moment (im weiteren Sinne des Wortes) in der Darstellung wieder mehr hervor. Die Malerei dieser Zeit schildert das reale Leben mit nicht geringerer Treue, als die frühere, aber es ist ihr zugleich darum zu thun, in der malerischen Erscheinung die innere Fülle eines auf sich beruhenden und in sich vertieften Daseins auszusprechen. Daher geht jetzt das Studium der Natur, aus gemüthlichem sowohl als aus künstlerischem Bedürfniss, bis zur intimsten Beobachtung und in die kleinsten Details. Im Zusammenhang damit steht die schon früher begonnene, nun aber rasch fortschreitende Ausbildung der einzelnen Gattungen (Genre, Landschaft, Thierstück u. s. f.) bis in die feinsten Abzweigungen: der Künstler verwendet die ganze Fülle seines Talentes und Könnens auf das eine Gebiet, um in der Schilderung seines Objectes den höchsten und vollkommensten Ausdruck des Lebens zu erreichen. Andererseits prägt er, durch diese volle Beherrschung des Gegenstandes, in der Darstellung um so deutlicher und entschiedener seine Individualität aus; die Werke dieser Epoche erhalten dadurch

alle einen ganz markirten Charakter, noch einen Zug gleichsam individuellen Lebens. Und so erscheint jeder Meister als eine in sich geschlossene künstlerische Potenz. Das vermehrt noch jenes Gefühl unendlicher Lebensfülle, das auch den Bildern der niederen Gattungen in jener Zeit einen so besonderen Reiz verleiht.

Aber auch im engeren Sinne hat die Kunst dieser Epoche eine ideale Seite. Sie wendet sich wieder der Schilderung idealer, vorzüglich biblischer Stoffe zu und weiss insbesondere den Lebensinhalt der letzteren durch eine ihr eigenthümliche schlichte und natürliche Auffassung voller und ergreifender zum Ausdruck zu bringen, als die vorangehende und die nachfolgende Kunst es vermocht haben. Sie legt einfach, geleitet von dem protestantischen Geiste des Jahrhunderts, die eigene religiöse Empfindung der Zeit in die Gestalten des alten und neuen Testaments. Den volksthümlichen Zug aber, der in diesen vorwaltet, der sowohl aus dem patriarchalischen Charakter des Alten Testaments als aus den schlichten Erzählungen und Gleichnissen des Neuen zu uns spricht, weiss sie um so besser zu treffen, als sie unbefangen charakteristische Typen der holländischen Volksclassen, insbesondere der unteren, zu Figuren und Trägern der alten Legenden, der evangelischen Geschichte macht. Hier hat der christliche Vorgang, obgleich mit dem ergreifenden Ausdruck wahrer und tiefer Empfindung, wie wenn ihn die Theilnehmenden wirklich erlebten, geschildert, doch ganz das Ansehen, als ob er sich in Holland ereignet habe, unter den Menschen dieses Landes und von dem besonderen Schlage, den der Maler zu beobachten täglich die Gelegenheit hatte. Das sind allerdings nicht jene würdevollen feierlichen Gestalten in idealer Gewandung, von grossem typischem und historischem Zug, aber auch etwas jenseitig und schattenhaft, welche die Kirche sich gewöhnt hatte auf ihre Altäre zu stellen. Sondern

es find Darftellungen aus einem hohen und weitgreifenden Lebensgebiete, zu denen uns der Maler in ein nahes und trauliches Verhältnifs bringt, indem er fie in die unmittelbare reale Gegenwart verfetzt und die Fülle des eigenen Gemüths und Gefühls in ihnen niederlegt. Und fo, dem einfach Menfchlichen näher gebracht, erfchienen fie für den Schmuck und die Weihe des bürgerlichen Haufes, wofür fie nun beftimmt waren, als befonders geeignet.

Der grofse Künftler, der diefe Entwickelung vorzugsweife vollzieht, ift Rembrandt, die grofsartigfte Erfcheinung, welche die holländifche Kunft, ja neben Spinoza die holländifche Cultur überhaupt aufzuweifen hat. Indem er der Kunft feines Landes eine neue Welt von Stoffen zuführte, vereinigte er zugleich die Gegenfätze, die fich bildeten, zu einem neuen lebensvollen Ganzen: das eigentlich Holländifche und Sittenbildliche, das Realiftifche und Malerifche mit der idealen und hiftorifchen, in einer ganz anderen Kunftepoche entwickelten Gattung.

Trat fchon bei Elsheimer, ja fchon bei Lucas van Leyden die Neigung hervor, die Geftalten der chriftlichen und mythologifchen Welt in das Natürlich-Menfchliche und Sittenbildliche umzufetzen, fo vollzieht Rembrandt diefen Umwandlungsprocefs noch weit gründlicher, indem er an jenen Figuren und Vorgängen jeden Zug fremder künftlerifcher Vorbilder tilgt und ihnen den Charakter der holländifchen wie der eigenen Anfchauung insbefondere aufprägt. Eine Umbildung alfo, in der er den neu gewonnenen Stoffen mit dem eigenen Wefen ein neues Leben einhaucht. Und darin überhaupt bewährte fich die grofse Kraft feines Genius, dafs er, indem er die Stoffwelt der Kunft erweiterte, fie zugleich ihrem Inhalte nach vertiefte. Dadurch, dafs er nahezu alle Gebiete des menfchlichen Lebens umfafste, erfchlofs er der holländifchen Malerei eine Welt von Gegen-

ſtänden, die ſie vorher nur in ſehr beſchränktem Maaſse beherrſcht hatte; andererſeits löſte er aus dieſen Stoffen eine Lebensfülle der Erſcheinung, wie ſie vor ihm die Kunſt ſeines Landes auch nicht annähernd gekannt hatte.

Was dabei Rembrandt immer und überall zum Ausdruck bringt, das iſt in natürlichen Zügen eine allgemeine menſchliche Empfindung, auch wo er fremdartige Stoffe in fremdartiger Kleidung und Erſcheinung behandelt. Zugleich bringt er, was er darſtellt, auch das Vergangene und Entlegene, zu unmittelbarer Gegenwart des Lebens, als ob es verſetzt wäre in den Boden ſeiner Heimath und aus dem Volke käme, dem er angehört. Um ſo überzeugender trifft er das Innenleben, als er gern die geſchichtlichen oder ſagenhaften Vorgänge, welche er ſchildert, insbeſondere die der bibliſchen Legende, in den niederen Schichten des Volkes ſpielen läſst, wo die Empfindungen noch ungebrochen, mit urſprünglicher Kraft und Fülle zu Tage treten. Indem er für die Geſtalten des Evangeliums an die Stelle idealer Typen Figuren aus den unteren Volksclaſſen ſetzte und für die Patriarchen des Alten Teſtamentes ſeine Modelle unter den maleriſchen Geſtalten des Judenviertels von Amſterdam ſuchte, handelte er ganz in dem proteſtantiſchen Geiſte ſeines Jahrhunderts und ſeines Landes.

So offenbart ſich ein dem Meiſter ganz eigenthümliches Zuſammenwirken von Eigenſchaften: der realiſtiſche Sinn nämlich, der alles Leben in der Wirklichkeit ſieht und findet, wie ſie vor den Augen ſich abſpielt, verbunden mit einem tiefen maleriſchen Hang zum Phantaſtiſchen, der um die Realität doch wieder den ſchmückenden prächtigen Mantel eines märchenhaften Zaubers zu werfen liebt. Dies eben: das Wunderbare — ein Stück gleichſam von den Schätzen von Tauſend und Einer Nacht — Einem greifbar nahe zu bringen, wie wenn es mit voller Gegenwart

vor den Augen lebte, und dann wieder das alltäglich Wirkliche in eine zauberifche Ferne zu rücken, in der es, gelöft von der Laft irdifcher Schwere, wie in dem fchimmernden Lichte einer idealen Welt erglänzt, auftauchend gleichfam aus dem umhüllenden Dunkel — dies eben macht einen guten Theil von Rembrandt's eigenthümlicher Kraft aus. Hierin liegt auch das Ueberrafchende, Wunderbare, Geheimnifsvolle, das den Werken des Meifters einen fo eigenen Reiz verleiht. Wirkliches Leben ift es, merkwürdig wahr in Ausdruck und Bewegung, das vor uns in leiblicher zugleich und feelenvoller Gewifsheit erfcheint, und doch wie heraufbefchworen aus einer lichteren, fchöneren Welt, aus der es in die unfrige plötzlich gleichfam herüberleuchtet.

Indem Rembrandt die Welt der Gegenftände fowohl vertieft als erweitert, entwickelt er zugleich das Mittel, das recht eigentlich gefchaffen ift, das Innenleben zum malerifchen Ausdruck zu bringen, zu feiner höchften Vollendung: nämlich das Helldunkel. Und zwar in jener befonderen Form, welche mit dem einfallenden Lichte das Auge unmittelbar auf den Mittelpunkt der Darftellung lenkt und in ahnungsvollen Uebergängen das umgebende Dunkel erft allmälig erleuchtet. Auch diefe Ausbildung des Helldunkels hängt mit der Eigenthümlichkeit des holländifchen Lebens zufammen. Ganz anderer Art ift das Helldunkel der italienifchen Maler: fie waren gewohnt, Alles in freier Luft, in offenem Licht zu fehen, während der Holländer bei dem hohen Werthe, den er auf die Behaglichkeit und eine gewifse Vollendung des häuslichen Lebens legte, die Welt am liebften fah, wie fie in dem heimlichen Spiel und Schimmer des in feine Stube einfallenden Lichtes erfchien. So fteht auch das Helldunkel des Malers mit der Empfindungsweife des Volkes in einem inneren Zufammenhange: es begreift fich, wie in der holländifchen Kunft, an der Stelle claffifcher

Geftaltung und idealer Formenfchönheit, das Helldunkel die hohe Aufgabe übernimmt, über die gemeine Wirklichkeit mit ihren alltäglichen und zum Theil häfslichen Zügen feinen idealen Schein oder doch den Reiz des Malerifchen zu breiten. Daher verleiht Rembrandt den biblifchen Vorftellungen, obwohl er fie zumeift wie Hergänge aus den niederen Volksclaffen feines Landes behandelt, ein verklärendes Gepräge; und letztere, die Volksgeftalten felber, hebt diefe Malerei des Lichts, wie andererfeits der ergreifende Ausdruck fchlichter Empfindung, verklärend über das Gemeine hinaus.

In folcher Darftellung idealer Motive blieb freilich Rembrandt unerreicht. Auf diefem Gebiete ftehen auch feine Schüler hinter dem Meifter weit zurück, indem fie fich in unmittelbarer Nachahmung feiner Manier, die bei ihm nicht felbftempfunden war, rafch erfchöpften. Dagegen bilden fich unter feinem Einfluffe eine Reihe von Künftlern, welche das Leben und Treiben ihres Volkes wie die Natur des Landes in jener innerlichen und intimen Auffaffung zu vollendetem malerifchem Ausdruck zu bringen wiffen. Das Behagen holländifcher Häuslichkeit, auch in jener feineren und anmuthigen Form, wie fie unter den höheren Ständen fich ausgebildet hatte, wird jetzt mit ebenfo viel Meifterfchaft wie eingehender Liebe, auch in den einfachften Situationen, immer aufs Neue gefchildert; nicht minder die landfchaftliche Natur in einer das atmofphärifche Leben aufs Tieffte erfaffenden Stimmung, welche in dem unendlich mannigfaltigen Spiel von Licht und Luft ergreifende Anklänge findet an das Empfindungsleben der menfchlichen Bruft (vor Allen durch Jacob van Ruisdael). Und jetzt tritt in ausgedehnteftem Maafse jene Theilung der Arbeit ein, jene Ausbildung der einzelnen Gattungen in der felbftändigen Darftellung der verfchiedenften, felbft geringfügigften Gegenftände, wie fie in der erften

Epoche vorbereitet worden war. Alles, was ihn umgiebt, jede Erfcheinungsform des felbftgefchaffenen, nunmehr nach allen Seiten wohl ausgebildeten Lebens, wird dem Maler unendlich werthvoll; denn in diefen kleinen, gediegenen, forglich geftalteten, in fich befchloffenen und behäbigen Verhältniffen erfcheint auch das Kleinfte nicht zu klein. Zudem hat fich das Auge wunderbar geübt und entwickelt und weifs überall, in der Nähe wie in der Ferne, im Haufe wie in der Natur, das Malerifche zu entdecken und zu erfaffen. Land und Meer, Stadt und Dorf, Haus und Kirche, die ftillen Befchäftigungen des Tages und der harmlofe Verkehr in der traulichen Stube, das frohe Behagen in der Kneipe, der Hof mit den wohlgepflegten Thieren, den treuen Gefährten des Landmanns, die Weide mit der Herde — und nicht blofs dies, fondern das blofse Beiwerk des häuslichen Lebens und der landfchaftlichen Natur, die Gartenblumen, deren raffinirte Cultur des Holländers Stolz ift, die Tafel mit den Früchten der Heimath fowohl wie der überfeeifchen Befitzungen, das reiche Geräth, das wefentlich zum wohlgeordneten Haufe des Bürgers gehört — das Alles wird zum eigenen Object der malerifchen Darftellung. Und wie natürlich bei der grofsen Bedeutung, die das ganze menfchliche Leben gewonnen hat, erfcheint auch das Kleinfte der gröfsten Liebe werth; ja, je unbedeutender an fich der Gegenftand, um fo gröfser das Studium und der Fleifs, um feine Erfcheinung mit vollendeter Täufchung und in künftlerifch abgerundeter Form mit malerifchem Zauber wiederzugeben.

Ausgang der holländifchen Malerei. Einflufs fremder Kunft und Verfall.

Rembrandt's Kunftweife ift eine fo eigenartige, in ihrer Richtung auf ergreifende Gemüthsftimmung fo einfeitige, dafs fie wohl in ihrer eigenen gleichgeftimmten Zeit eine fo grofsartige und mannigfaltige Blüthe der Malerei zur Entfaltung bringen konnte. Allein fchon feine Schüler, foweit fie ihrem Meifter auf das Gebiet idealer Stoffe folgten, verfanken mehr und mehr in nüchterne Nachahmung. Als dann mit Rembrandt felbft der einzige Träger diefer grofsen idealen Richtung dahingegangen war, vermochte fich die von ihm ausgehende Kunftrichtung und mit ihr die Blüthe der holländifchen Malerei nur kurze Zeit gegen den Einflufs fremder Kunft und gegen den allmäligen Verfall des politifchen und focialen Lebens zu halten. Mit Rembrandt entfloh der Kunft der lebensvolle Zug des fchöpferifchen Geiftes; und bald blieb nichts mehr zurück als das feelenlofe Gefchick geübter Handfertigkeit.

In zwei Richtungen fehen wir die holländifche Malerei erlöfchen. Die eine, fchon vom Anfange an vertreten, entwickelte fich mit derfelben, wenn auch zeitweife ftark zurückgedrängt, bis fie fchliesflich im offenen Kampfe gegen den grofsen Meifter noch bei deffen Lebzeiten Siegerin blieb. Es ift die akademifch-hiftorifche Richtung, wie fie

aus den Ateliers der van Mander und Bloemaert hervorgegangen war und fich in fteter Berührung mit den geiftesverwandten Manieriften Italiens weiter ausgebildet hatte. Die zweite, anfcheinend ganz entgegengefetzt, aber fchliefslich mit jener in eigenthümlicher Weife verfchmelzend, ift die der Klein- und Feinmalerei in ihrer allmäligen Erftarrung und Ausartung.

Die erftere, die akademifche Richtung, hatte auch neben Rembrandt infofern noch Bedeutung und Berechtigung, als Rembrandt's Kunftweife fowohl durch die gefchloffene Beleuchtungsart als durch ihre Nichtachtung der Formenfchönheit für eigentlich decorative Malerei, für die Darftellung allegorifcher, allegorifch-hiftorifcher und mythologifcher Stoffe ungeeignet war. Wo es daher die monumentale Ausfchmückung eines Gebäudes galt, wandte man fich um fo lieber an jene Meifter der akademifchen Richtung, als allein allegorifche Vorwürfe oder hiftorifche Scenen mit allegorifchen Bezügen für den Schmuck öffentlicher Gebäude angemeffen erfchienen. So entftanden fchon um die Mitte des Jahrhunderts die Malereien des Huis ten Bofch als gemeinfame Arbeit der Honthorft, de Bray, de Grebber, C. van Everdingen und der vlämifchen Meifter Jordaens und Thulden; und etwa zehn Jahre fpäter, wieder unter Leitung eines vlämifchen Künftlers, des A. Quellinus, die Ausfchmückung des Stadthaufes in Amfterdam. Schon hier gefellten fich zu den Akademikern Helt Stockade und Bronchorft Rembrandt's hervorragendfte Schüler und Nachfolger Bol, Flinck und Livens. Indem diefe fich der Richtung der Erftgenannten mehr und mehr anfchloffen und fo der Kunftweife des Meifters entfremdeten, entwickelte fich andererfeits durch jene neuen Aufgaben fowie durch die Einflüffe, welche diefe Künftler von fremden Meiftern einer mehr monumentalen Richtung empfingen, ihr Gefchick und ihre Befähigung zu monumenta-

ler Decoration: dergeftalt, dafs nach diefer Seite ihre Kunftweife doch eine gewiffe Kräftigung erfuhr. Von Rom aus wirkte namentlich das Vorbild des Caravaggio ein; fodann Rubens in Antwerpen, indem einzelne holländifche Meifter vorübergehend fich dafelbft aufhielten oder mit Schülern des Rubens zufammen arbeiteten; in London van Dyck, fofern eine nicht unbeträchtliche Anzahl holländifcher Maler neben jenem als Bildnifsmaler am Hofe Karl's I. befchäftigt waren (wie die Mytens, Janfon, Hanneman, Faes u. A.). Endlich blieb aber auch Rembrandt felbft auf diefe ihm entgegengefetzte Richtung nicht ohne Einwirkung. Seine Kunftweife war fo mächtig, dafs fich ihr kaum Einer der begabteren holländifchen Künftler jener Zeit völlig zu entziehen vermochte. Allein auch direct wirkte fie auf die Künftler der akademifchen Richtung ein, indem, wie bemerkt, mehrere der befähigtften Schüler Rembrandt's (fo Bol, Backer und Flinck) fich jener akademifchen Richtung zuwandten, welcher ihre erften Lehrer angehört hatten, und nun doch von dem ftarken Gepräge der Kunft ihres Meifters manche Züge in ihre neuen Aufgaben mit hinübernahmen.

Die erfreulichfte Blüthe aber, welche die holländifche Malerei in der Berührung mit einer fremden Kunft, der italienifchen treibt, ift die auf italienifchem Boden gewachfene und in Wechfelwirkung mit italienifchen Meiftern, insbefondere mit Claude Lorrain ausgebildete Richtung der holländifchen Landfchaftsmalerei. Sie wählt fich ihre Motive in der italienifchen Natur und ftaffirt diefelben zum Theil fo reich und mannigfaltig, dafs fich die Bilder dem Sittenbild nähern. Sie gipfelt in Jan Both, der die Formen der italienifchen Landfchaft zwar nicht mit dem ftilvollen Sinne des Claude auffafst — darin fchliefst fich diefem Swanevelt enger an —, aber ihre Erfcheinung in dem glühenden Lichtfchimmer des füdlichen Himmels mit einer

Meifterfchaft wiedergiebt, wie Cuyp den heimathlichen Boden. Das Sittenbild inmitten der italienifchen Landfchaft, die Motive aus dem Hirten- und Bauernleben Italiens in ihrer natürlichen Verbindung mit der Landfchaft und der Schilderung des Viehes, hat in P. de Laer feinen erften erfolgreichen Vertreter, in Berchem und namentlich in K. du Jardin feine höchfte künftlerifche Vollendung gefunden. Von Letzteren aber empfangen die holländifchen Meifter verwandter Richtung, die Italien nicht gefehen haben, namentlich A. van der Velde und Ph. Wouwerman, einen nicht unwefentlichen Einflufs.

Doch war diefer Auffchwung, den die holländifche Malerei durch ihre Berührung mit der italienifchen Kunft und Natur auf befchränkten Gebieten nahm, nicht von langer Dauer.

Schon in der Zeit ihrer Blüthe trug jene akademifch-hiftorifche Richtung theilweife den Stempel unwahrer Empfindung, gefuchter Auffaffung und manierirter Formengebung; letztere zudem liefs der ftets wieder durchbrechende holländifche Realismus in einem doppelt eigenthümlichen, zuweilen felbft lächerlichen oder widerwärtigen Lichte erfcheinen. Andererfeits ging die Klein- und Feinmalerei, welche, anfcheinend von einer ganz anderen Anfchauung ausgegangen, fich immer einfeitiger ausbildete, ganz ähnliche Wege, um fchliefslich ebenfalls in Manier zu erftarren. Der mehr und mehr in behäbiges Philifterthum und kleinlichen Eigennutz verfinkende Geift der holländifchen Nation, welche von England nur um fo rafcher überflügelt wurde, als ein oranifcher Prinz auch den Thron von England beftiegen hatte, prägte der holländifchen Malerei immer mehr den Charakter des Kleinen und Kleinlichen auf. Nun wurde jene Feinmalerei in allen den Gattungen, welche fchon die vorige Periode ausgebildet hatte, die ausfchliefslich herrfchende. Rafch vollzieht fich nun auch in diefen Gattungen

der Verfall; und indem der anfängliche Gegenfatz zwifchen beiden Richtungen: der Decorationsmalerei mit monumentalem Anfpruch und dem mit nüchterner Sauberkeit ausgeführten Bilde des Kleinlebens, mehr und mehr erlifcht, tritt zugleich die innere Verwandtfchaft, die gleiche Kälte, Glätte, Flachheit und Manier, immer mehr zu Tage. Es war die Zeit, wo Dou und Mieris mit den höchften Preifen bezahlt wurden und eine Reihe von Schülern und Nachahmern fie an Feinheit und Durchführung noch zu überbieten fuchten. Im Stillleben wird nun namentlich die Blumenmalerei ausgebildet; indem fie mit der Liebhaberei an wirklichen Blumen wetteifert, geht fie erft recht auf täufchende Nachahmung der Natur bei höchfter Durchführung aus und erfcheint daher als der glücklichfte Vorwurf für eine folche Behandlungsweife. Das Bildnifs wird durch Netfcher, Mieris und ihre Nachfolger ganz in das Genreartige und damit gleichfalls zu einem Zweige der Feinmalerei herabgedrückt. Die alte arkadifche Landfchaft, aus Elsheimer hervorgegangen, die in ihrer idealen Richtung, ihrer mythologifchen Staffage, dem geringen Umfang und der fauberen, glatten Durchführung dem Zeitgefchmack ganz befonders entfprach, wurde neu belebt und fand bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ihre Anhänger, die immer mehr in flache Manier und geleckte Ausführung verfielen. Endlich wurden jene beiden Richtungen, die akademifch-decorative Malerei fowohl als die Darftellung der füdlichen Landfchaft, unter dem Einflufs der franzöfifchen Akademie immer glatter, füfslicher, kleinlicher, bis fie allmälig in Laireffe und mehr noch in den van der Werffs, Terweften, Hoet und Ihresgleichen mit jener Feinmalerei des Sittenbildes und der arkadifchen Landfchaft in Eins verfchmolzen.

Inzwifchen hatte auch im Lande felbft die Theilnahme an der Kunft mehr und mehr abgenommen; ebenfo fchmolz

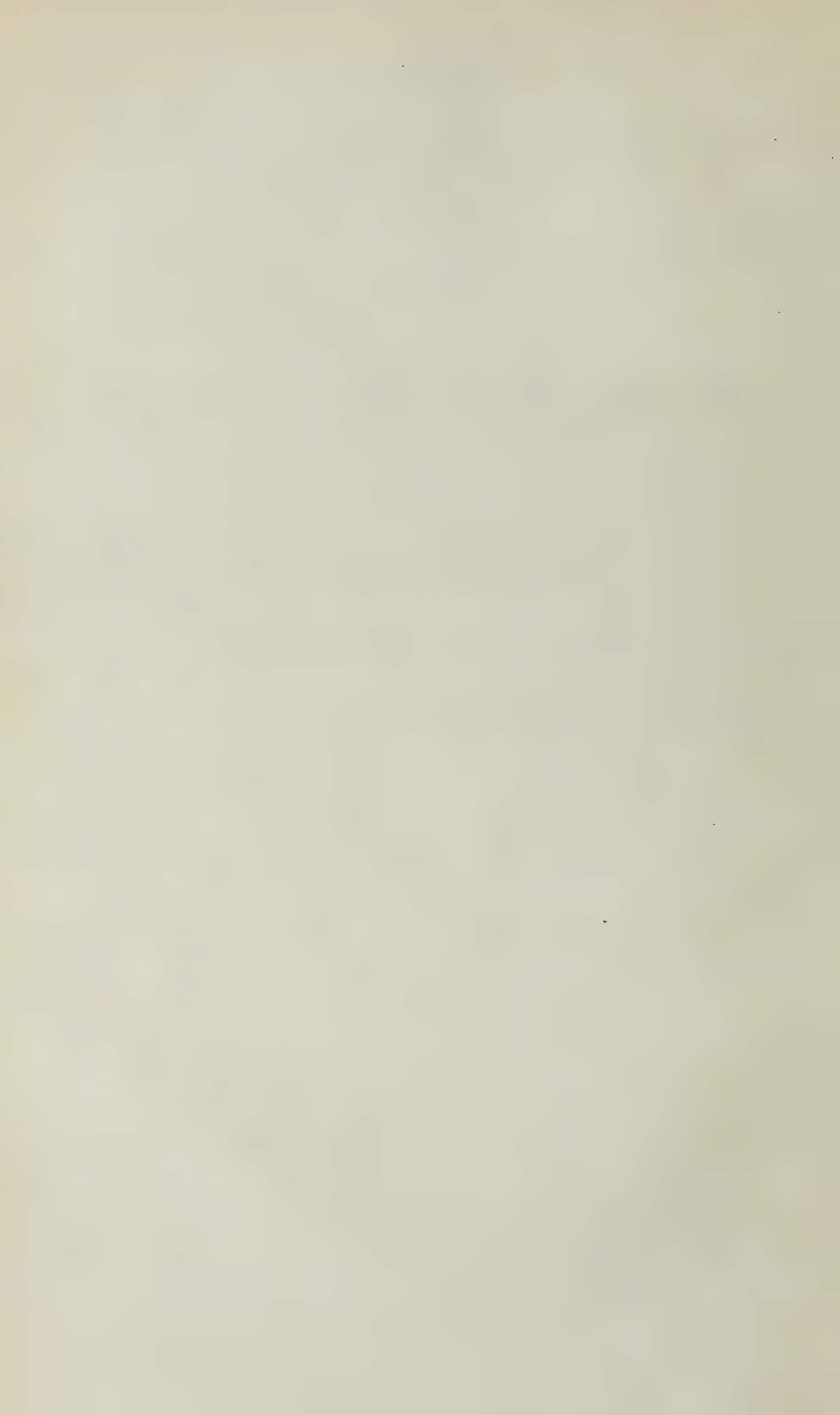
die Zahl der Künftler rafch zufammen, und fo ging um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die alte holländifche Malerei auch mit diefen ihren letzten Ausläufern zu Ende. Mit den Künftlern, die um diefe Zeit wieder auf die Meifter der Blüthezeit, namentlich auf die Landfchaftsmaler, zurückgriffen, beginnt in Holland die moderne Malerei.

FRANS HALS.

LEBENSLAUF,

KÜNSTLERISCHER ENTWICKELUNGSGANG

UND WERKE.



Lebensabrifs.

Eine Biographie des Frans Hals hat es heute nicht mehr mit einer Ehrenrettung des Meifters zu thun. Vor etwa fünfundzwanzig Jahren begann fich das Intereffe für den Künftler wieder zu regen; in dem letzten Jahrzehnt find feine Verdienfte durch Schrift und Bild, zuletzt (1873) durch das Hals-Album in 20 Radirungen von Unger's Hand mit Text von C. Vosmaer, gebührend und in mannigfacher Weife gewürdigt, während durch A. van der Willigen's verdienftvolle Forfchungen auch das Bild des Menfchen in feinen allgemeinen Umriffen wiedergewonnen ift. Und wie die Vertreter der Literatur, wie die Meifter der Radirnadel, fo hat auch in den Preifen für feine Gemälde die Zunft der Kunftliebhaber dem Meifter Hals ihre volle Anerkennung gezollt.

Frans Hals wird jetzt nicht mehr nebenher unter der grofsen Zahl holländifcher Bildnifsmaler aufgezählt. Vielmehr nennt man ihn an der Spitze der erften Blüthenepoche der felbftändigen holländifchen Kunft, als den genialften unter den Zeitgenoffen, der nur hinter Rembrandt zurückfteht, als den einflufsreichften Lehrer, als Begründer des nationalen Sittenbildes und als einen Bildnifsmaler, welcher neben den erften Meiftern diefes Kunftzweiges genannt zu werden verdient.

Als Vorort der nationalen und volksthümlichen Richtung der erften Epoche der holländifchen Malerei bezeichneten wir in der vorausgehenden Ueberficht die Stadt Haarlem, als den Bahnbrecher und Hauptvertreter diefer Richtung Frans Hals.

Frans Hals ftammt aus einer alten Patrizierfamilie Haarlems, deren Mitglieder fich bis auf den Vater unferes Frans faft zweihundert Jahre lang in den höchften Aemtern der Stadt nachweifen laffen. Im Jahre 1579 verliefsen die Eltern des Meifters, wahrfcheinlich um den Kriegsnöthen zu entgehen, die gerade damals hart bedrängte Stadt und begaben fich nach Antwerpen. Hier wurde Frans — wie wir mit Wahrfcheinlichkeit annehmen dürfen — geboren (nicht, wie ältere Kunftfchriftfteller angeben, in Mecheln) und zwar nach der gewöhnlichen Annahme im Jahre 1584. Doch fehlen uns darüber, wie überhaupt für die Jugendzeit des Künftlers, bisher urkundliche Anhaltspunkte. Diefe finden fich erft mit dem Jahre 1611, in welchem der Meifter einen Sohn in Haarlem taufen läfst, den ihm feine Gattin Anneke Harmensz geboren hatte. Auch über den Zeitpunkt, wann Frans Hals nach Haarlem zurückgekehrt, fehlt uns jede fichere Nachricht; vermuthlich war dies jedoch fchon in feiner Kindheit der Fall [1]), da Karel van Mander († 1606), der Lehrer des Hals, bereits 1602 Haarlem verliefs und zudem der jüngere Bruder des Frans, Dirk Hals, welcher fchon 1617 Ehrenmitglied der Rhetorykkamer war, als in Haarlem geboren bezeichnet wird.

Die nächften Nachrichten, welche wir über den Meifter haben, find für ihn nichts weniger als ehrenvoll. Am 20. Februar 1616 erfcheint derfelbe auf eine Vorladung wegen

---

[1]) Ein anderes Mitglied feiner Familie, Jooft Hals van Antwerpen genannt, war fchon im Jahre 1608 in Haarlem wieder anfäffig.

Mifshandlung feiner Gattin vor dem Magiftrate und verfpricht »fich zu beffern und fich der Trunkenheit und ähnlicher Ausfchweifungen zu enthalten«. Wenige Tage darauf ftirbt feine Frau, indefs fchwerlich in Folge jener Mifshandlungen; denn fonft wäre ohne Zweifel dem einfachen Verweis eine criminelle Unterfuchung und Beftrafung gefolgt. Nach Verlauf von kaum einem Jahre, am 12. Februar 1617, verheirathet fich der Meifter wieder, und zwar mit Lysbeth Reyniers aus Haarlem, die ihn fchon nach neun Tagen zum Vater macht. Nehmen wir hierzu noch die verfchiedenen Nachrichten über feine Vermögensverhältniffe, namentlich den Umftand, dafs im Jahre 1652 fogar ein Theil feines Mobiliars und die bei ihm befindlichen Gemälde zu Gunften eines Bäckers, wegen rückftändiger Schulden und vorgeftreckter Gelder im Betrage von 200 Carolus-Gulden, verpfändet werden mufsten, fo gewinnen wir daraus, wie A. van der Willigen fich bezeichnend ausdrückt, »das Bild eines Mannes ohne Regel und Grundfätze, der zwar aus guter Familie in guten Manieren und guten Sitten aufgewachfen ift, ohne jedoch zu fehr auf fie zu halten; eines Mannes, welcher trotz grofser Fehler ftets feines hervorragenden Talentes wegen geachtet wurde; kurz das Bild eines Mannes von aufserordentlichen Leidenfchaften«. Jedenfalls dürfen wir Hals wegen jener Ausfchreitungen nicht mit unferen modernen Moralbegriffen meffen. Hals ift kein Charakter im modernen Sinne, ebenfowenig wie manche der grofsen italienifchen Künftler des fünfzehnten Jahrhunderts, aber ein ganzer Künftler wie jene, und will nur mit dem Maafse feiner Zeit, nicht nach unferen, gleichfalls nur für unfere Zeit feftftehenden Begriffen beurtheilt fein.

Diefe Auffaffung wird durch verfchiedene Umftände beftätigt, welche günftiger für den Meifter fprechen, als die eben erwähnten Nachrichten. Zwei gelehrte Haarlemer Zeit-

genoffen, Ampzing und Schrevelius, gedenken in ihrer Befchreibung der Stadt Haarlem, ihrer Merkwürdigkeiten und ihrer grofsen Männer des Meifters in ehrenvoller Weife. Beiden war er vermuthlich auch perfönlich näher bekannt, wie wir aus der Art, in welcher fie feiner erwähnen, und aus dem Umftande, dafs er ihre Bildniffe malte, zu fchliefsen berechtigt find. Finden wir doch auch unter den Pathen feiner Kinder andere angefehene und reiche Bürger der Stadt. Schon in den Jahren 1617 und 1618, alfo kurze Zeit nach jenem Verweife durch den Magiftrat und nach der befchleunigten Hochzeit mit Lysbeth Reyniers, ift Frans Hals nebft feinem Bruder Dirk Ehrenmitglied der Rhetoriker-Gefellfchaft »de Wijngaardranken«; beide waren auch Mitglieder der Haarlemer Bürgergarde, und im Jahre 1644 gehört Frans zu den Vorftehern der Gilde.

Doch mit zunehmendem Alter gerieth Meifter Hals, zudem wohl ein fchlechter Haushalter, allmälig in traurige Verhältniffe. Im Jahre 1652 erhielt der Bäcker Jan Yken, wie bereits erwähnt, für Brodfchuld und aufgenommenes Geld im Betrage von 200 Carolus-Gulden eine Anzahl Gemälde und Möbel zugewiefen, welche derfelbe jedoch zur freien Benutzung auf Widerruf dem Meifter überliefs. Im Jahre 1661 wurde dem bejahrten Künftler die Zahlung des Gildebeitrags erlaffen. Im folgenden Jahre wurde ihm auf fein Gefuch vom Magiftrate eine Unterftützung von 50 fl. und ein Vorfchufs von 150 fl. bewilligt, der in beftimmten Raten abgezahlt werden follte, aber gewifs nicht heimgezahlt wurde; denn im Januar 1664 gewährt ihm die Stadt auf feine Bitte um Feuerungsmaterial und Beihilfe zur Miethe drei Fuhren Torf und die Zahlung des reftirenden Miethzinfes. Und wenige Wochen darauf befchliefsen die Väter der Stadt, Frans Hals lebenslänglich eine jährliche Unterftützung von 200 fl. zu bewilligen, welche ihm bereits vom 1. October des verfloffe-

nen Jahres an ausbezahlt werden follte. Es ift dies ein ebenfo ehrenvolles Zeugnifs für die Stadtverwaltung von Haarlem (denn damals erkannte und ehrte man das Talent nur, folange es etwas leiftete oder fogar nur, folange es in der Mode war) wie für Frans Hals, dem dadurch die Anerkennung feiner Leiftung als Künftler, zugleich aber auch feiner Stellung als achtbarer Bürger ertheilt wurde. Nur noch wenige Jahre follte der hochbetagte Greis, an Schaffenskraft noch ein Jüngling, diefe Wohlthaten feiner Vaterftadt geniefsen: am 7. September 1666 nahm ein ärmliches Grab in der Hauptkirche feine fterblichen Refte auf. Die Koften des Begräbniffes betrugen 4 fl., d. h. wenig mehr als den Preis eines Armenbegräbniffes. Faft zehn Jahre fpäter erinnern die Urkundenbücher der Stadt noch einmal an den grofsen Meifter: die luftige Lysbeth Reyniers, die Wittwe des Künftlers, erhält am 26. Juli 1675, weil fie, hochbejahrt, im tiefften Elend lebt, aufser dem gewöhnlichen Armengelde eine wöchentliche Unterftützung von fieben Stuiver.

Faft alle diefe, leider nur dürftigen, Einzelheiten über das Leben des Frans Hals verdanken wir der Urkundenforfchung des Dr. A. van der Willigen, welche derfelbe in feinem bekannten Werke »Les artistes de Harlem« (1870) niedergelegt hat. Die kurze Biographie eines Zeitgenoffen, des Mathias Scheits, der, in Hamburg geboren und fpäter dort anfäffig, in Haarlem als Schüler des Philips Wouwerman den Frans Hals perfönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, bringt daneben zwar nichts Neues und mehrere Thatfachen nicht einmal genau; aber als Zeugnifs eines Zeitgenoffen und Bekannten und durch die rührende Naivität des Berichtes haben fie doch ein befonderes Intereffe, weshalb ich fie hier folgen laffe:

»Den Treffeliken Conterfeiter Frans Hals van Harlem heeft geleert by Carel Vermander van Molebeke,

hei is in fein Jeugt wat lüstich van leven geweest, doen hy out wass ende met fein Schildern (het welck nu nit meer wass als weleer) nit meer de Kost verdinen kon, heeft hey eenige Jaren tot dat hey ftarff, van de Ed: Ovricheit van Haerlem seker gelt tot sein onderhouding gehat, om de deugt seinder Konst. hei is omtrent Anno 65 off 1666 gesturven, ende na myn gissen wel 90 Jaren off niet veel minder out geworden.«

Auf Hochdeutfch:

Der treffliche Bildnifsmaler Frans Hals von Haarlem hatte bei Karel Vermander aus Molebeke gelernt. Er hat in feiner Jugend ein recht luftiges Leben geführt: als er alt war und mit feinem Malen, welches jetzt nicht mehr fo war als früher, nicht mehr den Lebensunterhalt verdienen konnte, hat er einige Jahre bis zu feinem Tode von dem Magiftrat der Stadt Haarlem eine fefte Geldfumme zu feinem Unterhalt bekommen zum Lohn für die Meifterfchaft feiner Kunft. Er ftarb um das Jahr 65 oder 1666, nach meiner Vermuthung wohl 90 Jahre alt oder doch nicht viel weniger.

Scheits hat diefe Notiz als Nachtrag in fein Exemplar des »Schilderboeck« von K. van Mander eingetragen. Von befonderem Intereffe ift, dafs die Meifter, die er für fein »Memorial« unter der reichen Zahl der vlämifchen und holländifchen Künftler auswählt, aufser feinem Lehrer Wouwerman, noch Rubens und Jordaens, Rembrandt und Frans Hals find — alfo gerade die Meifter, welche erft jetzt wieder als die Altmeifter der vlämifchen und der holländifchen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugnifs fie fo klar und ausfchliefslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet.

Entwickelungsgang des Künftlers.

Um eine Ueberficht über die Werke des Frans Hals zu gewinnen und daran feine künftlerifche Entwickelung und Bedeutung uns zu vergegenwärtigen, bieten die acht Gemälde im Mufeum feiner Vaterftadt Haarlem den günftigften Anhalt. Sämmtlich »Doelen-« und »Regentenftucken« mit einer gröfseren Zahl von Perfonen, umfaffen fie nahezu den ganzen uns bekannten Zeitraum feiner Thätigkeit — ein halbes Jahrhundert (vom Jahre 1616 bis 1664). Und zwar ift jeder Fortfchritt, jede neue Entwickelungsphafe des Künftlers durch eines oder mehrere diefer grofsen Meifterwerke vertreten. Bereits Vosmaer hat in feiner einleitenden Ueberficht über die ältere holländifche Malerei in feinem Werke über Rembrandt (Rembrandt, fa vie et fes oeuvres. 2. Aufl., S. 50 f.) die Befprechung der künftlerifchen Entwickelung des Frans Hals an diefe Werke im Rathhaufe zu Haarlem angeknüpft. Mit Recht ift man ihm feitdem gefolgt.

Das frühefte unter diefen Bildern ift das Feftmahl der Offiziere des Haarlemer Schützencorps zum heiligen Georg. Das Bild, vom Jahre 1616 datirt, ift überhaupt — ausgenommen das kleine, noch etwas ängftlich behandelte Bildnifs des Scriverius im Befitze von M. Warneck in Paris, datirt 1613 — das frühefte datirte Werk, welches uns von der

Hand des Meifters erhalten ift. Daffelbe zeigt noch manche Verwandtfchaft mit den älteren Haarlemer Meiftern, namentlich mit Frans Pietersz de Grebber und Cornelis Corneliffen van Haarlem, von denen das Mufeum dafelbft gleichfalls verfchiedene grofse Portraitftücke befitzt; zugleich aber auch mit dem alten Karel van Mander, der bereits in der 1617 gefchriebenen Biographie zu der zweiten Auflage feines Schilderboek der Lehrer von Frans Hals genannt wird, ein Zeugnifs, an dem zu zweifeln wir nicht berechtigt find. Mit den Gemälden des van Mander, welcher einer der vornehmften Vertreter der akademifch-italienifchen Richtung war, aber namentlich in feinen feltenen Portraits Energie des Ausdrucks und fichere Behandlung zeigt, hat jenes Bild noch das röthliche Colorit, kalte Schatten, eine gewiffe Verfchmolzenheit und felbft Glätte im Vortrag gemein. Freilich ift dies nur noch ftellenweife und in geringem Maafse der Fall; wie begreiflich, da Hals damals fchon feit mindeftens 13 Jahren das Atelier feines Lehrers verlaffen und feitdem fich durch eigene Thätigkeit, deren Erzeugniffe uns leider nicht mehr erhalten find, fich weiter entwickelt hatte.

Was hier noch alterthümlich ift, hat der Meifter von der älteren, ihm vorangehenden, Malergeneration Haarlems, den Corneliffen, van Mander, de Grebber u. A., übernommen, alfo von Künftlern, die wir noch gemeinfam mit den gleichzeitigen Malern der füdlichen Provinzen als Mitglieder der Einen niederländifchen Malerfchule zu betrachten haben. Durchaus falfch ift es aber, Frans Hals defshalb, wie es gefchehen, zu einem Schüler von Rubens oder gar zum »Colporteur von Rubens' Kunftweife nach Holland«, wie fich Waagen ausdrückt, zu machen. Denn im Jahre 1600, als Hals fich fehr wahrfcheinlich fchon unter den Schülern des Karel van Mander befand und vermuthlich fchon feit längerer Zeit feine Geburtsftadt Antwerpen verlaffen hatte, ging

der junge Rubens gerade nach Italien und bildete erft dort feine eigenthümliche, der holländifchen Malerei vielfach entgegengefetzte, Kunftweife aus. Allerdings erhält Holland während des Krieges und noch nach demfelben, wie wir in der vorausgefchickten Ueberficht gefehen haben, Zuzug und wefentliche Förderung in feiner Kunftentwickelung durch eine Reihe von tüchtigen Künftlern aus Brabant und Flandern. Allein die meiften derfelben erleiden bald ihrerfeits den Einflufs der fich rafch und fcharf ausprägenden holländifchen Malerei; ja die jüngeren unter ihnen werden echte Holländer, während umgekehrt die kleinere Zahl von holländifchen Malern, die fich ganz oder zeitweife in Antwerpen oder in anderen Städten der fpanifchen Niederlande niederlaffen, von ihrer holländifchen Eigenthümlichkeit wenig oder gar nichts einbüfsen.

Frans Hals war bereits 32 Jahre alt, als er jenes frühefte uns erhaltene Werk ausführte. Er tritt uns in diefem Gemälde bereits als durchaus felbftändiger Meifter entgegen, der im Anfchlufs an die ältere holländifche Portraitmalerei, wie diefelbe in einer faft hundertjährigen Entwickelung von Jan van Scoreel bis auf Hals felbft in den Gemälden des Haarlemer Mufeums vor uns fteht, fich durch eigene Studien zu völliger Freiheit durchgearbeitet hat. Es ift dies fchon in einem höheren Maafse der Fall, als bei feinen meift älteren Zeitgenoffen Mierevelt, Moreelfe, J. G. Cuyp, felbft bei J. van Ravefteyn und Th. de Keyfer, die gleichzeitig in den Hauptorten Hollands als Bildnifsmaler thätig waren. Was uns in jenen älteren Bildern bei aller Frifche und Lebendigkeit der Auffaffung, bei aller Breite des Machwerks noch unangenehm berührt: der Mangel jeglicher Compofition, eine gewiffe Gezwungenheit der Stellungen, das fchwere, meift allzu braune Colorit und felbft die bunte, unruhige Färbung — Alles dies ift hier faft vollftändig überwunden. So

durfte Schrevelius, welcher gerade und ausſchlieſslich dieſes Bild des Meiſters beſonders hervorhebt, mit gerechtem Stolz von ſeinem Landsmann ſagen: »omnes superat inusitato pingendi modo, quem peculiarem habet.«

Die Behandlung des Bildes iſt jenen Malern gegenüber ſchon breit und paſtos: in den Köpfen zwar noch ſorgfältig und verſchmolzen, im Koſtüm und Beiwerk aber bereits von meiſterlicher Sicherheit und Breite, in einzelnen Händen ſchon von ſeiner einzigen ausdrucksvollen Kürze. Das bräunliche Colorit iſt ſehr warm, kräftig, von auſserordentlicher Leuchtkraft und in einem tiefen Geſammtton gehalten, den er ſpäter ſelten wieder erreichte. Die Anordnung iſt eine völlig freie und ungeſuchte. Und nun erſt die Charakteriſtik! Man ſieht es dieſen wackeren Bürgern an, daſs ihnen das »Zweckeſſen«, welchem ſie ſich ſo unbekümmert, ſo von ganzem Herzen hingeben, doch nicht letzter Zweck iſt; wir erkennen in ihnen die Söhne der Männer, welche die heldenmüthige Vertheidigung von Haarlem geleitet und durchgekämpft haben, ihrer Thaten ſich wohl bewuſst, aber auch zu neuem Kampfe bereit. Der Humor herrſcht an der Tafelrunde, aber er iſt, wie Frans Hals ihn wiedergegeben, in Haltung und Ausdruck mit einem Ernſt und mit einer Würde gepaart, die uns in ſpäteren Bildern des Meiſters kaum wieder entgegentreten.

Denn voll des ungebundenſten Humors und von breiteſter Behandlung ſind bereits die beiden mir bekannten Genrebilder aus demſelben Jahre 1616: »Das luſtige Trio«, welches vor etwa zehn Jahren ſich in Belgien befand und (ſo viel ich weiſs) nach Amerika verkauft wurde, aber in einer trefflichen Copie — anſcheinend von der Hand des Bruders Dirk Hals — im Berliner Muſeum (Suermondt'ſcher Ankauf) erhalten iſt, ſowie »Der Häringshändler« in der Sammlung des Lord Northbrook zu London.

Letzterer ift eine ganz originelle Figur: eine derbe Greifengeftalt von 73 Jahren, trägt er in der einen Hand den Fifchkorb, während er mit der anderen einen Häring hochhält und in lautem Ausruf anpreift; und doch laffen feine feine fchwarze Tracht und das Wappen eines fpringenden Pferdes im Grunde des Bildes vermuthen, dafs wir hier einen Haarlemer Patrizier vor uns haben, der wohl alljährlich feine ftattliche Zahl von Booten mit der Häringsflotte an die fchottifche oder norwegifche Küfte fendet, aber unverhohlen in naivem Humor fich auf der Leinwand mit dem edlen Fifch zufammen verewigt fehen will, der ihn zum reichen Manne gemacht hat [1]). Aehnlich wie in dem Schützenftück find die Farben hier noch etwas hart, die Carnation von etwas fchwerem Roth, aber die Zeichnung und Behandlung, zumal der Hände, der Fifche und des fonftigen Beiwerks, ift fchon von meifterhafter Breite; und ftatt des bräunlichen warmen Tones in dem gleichzeitigen Doelenftück des Haarlemer Mufeums ift hier fchon der kühlere graue Ton anzutreffen, der für Hals fortan — freilich in fehr wefentlichen Abftufungen — charakteriftifch bleibt.

Diefer helle graue Gefammtton bei kräftigen, aber etwas harten Localfarben findet fich auch in dem bereits genannten »Luftigen Trio«, einem Bilde von derbem aber unwiderftehlichem Humor und treffender Charakteriftik. Ein nicht mehr junger Kriegsmann mit hochgeröthetem Geficht, die kleine Mütze mit dem Fuchsfchwanz auf dem Ohre, hat einer frifchen jungen Dirne in reicher Kleidung, die er auf feinem

---

[1]) In den »Additions« zu A. van der Willigen's Werke (Les Artistes de Harlem, p. 348 f.) ift das obengenannte Gemälde genau befchrieben nach einem Kataloge der am 15. Juni 1772 ftattgehabten Verfteigerung der Galerie van Tol zu Leiden, auf welcher dafselbe für 15 fl. durch einen Herrn Delfos erftanden wurde. Der Befchreibung des Bildes wird hinzugefügt: On sait que c'est le portrait du fameux Piro, autre-fois messager et rhétoricien de la ville de Leiden.

Knie ſchaukelt, eindringlich zugeredet. Er wartet zuverſichtlich auf die Antwort, welche die den Beſchauer halb ſchelmiſch, halb verlegen anlächelnde Schöne auszuſprechen zögert, während ein munterer Burſche mit dichtem Haarwuchs (in der Copie iſt ungeſchickter Weiſe eine Dirne an ſeine Stelle geſetzt) mit einer wüſten, nicht miſszuverſtehenden Geſte die Antwort giebt. Eine köſtliche Scene von der Art, wie ſie uns bei Shakeſpeare aus dem Kreiſe des tollen Prinzen Heinz geläufig ſind.

Wie dieſelben auch in der gleichzeitigen Poſſe und Comödie Hollands uns entgegentreten, in den Stücken eines Brederoo und Coſter, denen ſich auch die vornehmen Dichter wie Hooft und Huygens gelegentlich anſchlieſsen, das hat Vosmaer ausführlich mit vielem Glück und Geſchick in ſeinem Texte zu Unger's Hals-Album allen denen dargelegt, welchen das holländiſche Drama nicht verſtändlich oder dem Inhalte nach nicht mehr genieſsbar iſt. Will man demſelben ein höheres Intereſſe abgewinnen, ſo darf man dieſes eben nicht in dem poetiſchen Werthe ſuchen, ſondern in der culturhiſtoriſchen Bedeutung, insbeſondere in der Stellung zu den Künſten, zur Malerei. Denn der Sinn der Holländer jener Zeit war ein ſo rein maleriſcher, daſs ihr Drama, ſpeciell die Comödie, ſtatt einheitlicher Handlung, ſtatt dramatiſcher Erfindung nur Charakterfiguren und Scenen von groſser komiſcher Kraft, aber ohne Zuſammenhang und ohne Handlung giebt. Daher erſcheinen uns dieſe zum Theil meiſterhaft geſchilderten Volkstypen und Scenen wie Motive zu den Volksfiguren und Sittenbildern eines Frans Hals, eines Dirk Hals, Buytenwech u. ſ. f. oder umgekehrt wie lebensvolle Schilderungen nach Bildern dieſer Meiſter.

Vor den holländiſchen Bühnenhelden haben dieſe maleriſchen Charakterfiguren auch das Eine noch voraus, daſs ſie bei aller Derbheit des Humors das Cyniſche doch nur ſtreifen,

ohne lüftern oder gemein zu fein, während in den Poffen völlig platte und gemeine Handlungen auf der Bühne vor fich gehen oder mit erfchreckender Behaglichkeit wiedererzählt werden. Selbft der edle Huygens, ein Mufter von Strenge gegen fich und von eifernem Fleifs, läfst fich von einem falfchen naturaliftifchen Streben verleiten, an feiner braven Trijntje, die für ihre naive Unkenntnifs der Grofsftadt und ihrer Auswüchfe durch die Strauchdiebe Antwerpens bereits hart genug geftraft ift, obenein noch in empörender Weife wüftes Spiel treiben zu laffen.

Diefe ergötzlichen Erzählungen, diefe komifchen Charakterfiguren aus dem Volke haben, für fich betrachtet und mehr noch in Verbindung mit jenen Gemälden des Frans Hals und der ihm fich anfchliefsenden Schüler und Meifter, infofern einen befonderen Werth, als fie zur Erläuterung derfelben dienen und uns von der grofsen Zahl derartiger Bilder, die nicht auf uns gekommen find, wenigftens eine Vorftellung geben. Mindeftens gilt dies von gröfseren Compofitionen; denn aufser dem »Trio« kennen wir bisher an Originalwerken nur noch den »Junker Ramp mit feiner Liebften«, eine »Luftige Tifchgefellfchaft« und den »Rommelpotfpeeler«. Dafs ihre Zahl aber einft eine beträchtliche war, dafs die Verkennung des grofsen Meifters, zumal in folchen »gemeinen Gegenftänden«, zwei Jahrhunderte hindurch die weitaus gröfste Zahl derfelben untergehen liefs, in diefer Anficht beftärkte mich der Fund einer Reihenfolge von vier Aquarellen nach Frans Hals, von der Hand eines Copiften aus dem letzten Jahrhundert, welche in lebensgrofsen Halbfiguren aufser der Reproduction des »Junker Ramp und feines Liebchens« zwei ähnliche Compofitionen folcher claffifch holländifchen Liebespaare, fowie einen luftigen Trommler, der fich gar nicht fatt lachen kann über den dumpfen Ton des Kalbsfelles, das er unbarmherzig verarbeitet.

Die obenerwähnte »Tischgesellschaft« in der Sammlung Cocret zu Paris zeigt eine Gruppe von Personen ähnlichen Gelichters wie das »Trio«; dem Bacchus ist reichlich geopfert, und die schweren Zungen lallen jetzt unter dem Einflusse der Gestirne des Sirius und der Venus. Die kräftige, noch etwas zu schwere röthliche Färbung tritt hier noch schärfer hervor, als in dem Doelen-Stück vom Jahre 1616; wir dürfen das Bild danach wohl um mehrere Jahre früher setzen, zumal das Monogramm ganz ausnahmsweise aus grofsen gothischen Initialen besteht.

Wesentlich verschieden davon ist die dritte dieser genreartigen Bildnifsgruppen: »Der Junker Ramp und seine Liebste«, vom Jahre 1623, bis vor Kurzem im Besitze der Madame Copes van Hasselt zu Haarlem, jetzt angeblich im Privatbesitz in Paris. »Die Liebe und der Wein!« ruft der junge Krieger in gamsledernem Koller mit köstlich heiterem Blicke zum grünen Römer, den er stolz emporhebt, während seine Schöne zärtlich ihren Arm um ihn schlingt. Eifersüchtig drängt der treue Begleiter Hector, obgleich ihm der Geruch der Küche schon in der Nase ist, zwischen das Pärchen seine Schnauze, die der Herr gewohnheitsmäfsig streichelt. Hier ist die Färbung nicht mehr von jener Tiefe und ohne jene schweren Töne; vielmehr sind die leuchtenden Localfarben hell und klar gehalten und fast unvertrieben hingesetzt. Wir finden schon jene unübertroffene Sicherheit der Modellirung und Abtönung in breiten prima nebeneinander gesetzten Pinselstrichen, die den Ausdruck des Augenblicklichen so unübertrefflich wiedergeben und Hals zum Meister humoristischer Darstellung machen. Im Ausdruck des Lachens in seiner ganzen Scala, vom verschämten Schmunzeln und kindlichen Lächeln bis zum schallenden Gelächter, hat kein anderer Maler ihn erreicht.

Dafs Frans Hals jeden Humor zu schildern liebt, wo er

ihn frifch und naiv findet, nicht nur in den ausgelaffenen Scenen der Liebe und des Weins, zeigt feine bekannte Compofition des »Rommelpots«, von der fich ein Exemplar bei Goldfmith im Haag (verkauft in Paris 1876) und ein befonders gutes beim Grafen Mniszech in Paris befinden. Ein drittes geringeres Exemplar in Wiltonhoufe bei Salisbury, ein kleines im Befitze des Herrn Dr. Schorer zu Berlin (früher bei Gfell in Wien). Hier entfchädigt die Luft der Kinder an dem fchnurrenden Geräufch, der Uebermuth der älteren Knaben, die dem alten Bummler einen Fuchsfchwanz heimlich an den Klapphut gehängt haben, und das täppifche Lachen des Virtuofen für den Mangel jeglicher Compofition, welche diefe Scene voll köftlicher Figuren erft zu einem wirklichen Genrebilde machen würde. Die Entftehung des Bildes fällt fpäter als die des »Junker Ramp«. Die Färbung in den beiden genannten Bildern ift daher bereits mehr in grauem Ton gehalten. Verfchiedene andere Wiederholungen, deren eine im Elifabethftift zu Deffau, find offenbar von der Hand feiner Schüler, vermuthlich feiner Söhne, die ihn vielfach nachahmten und copirten.

Etwa aus denfelben Jahren (1623 bis 1630) find eine Anzahl trefflicher Charakterfiguren, meift einzelne Köpfe fpielender und fingender Knaben wie in den Galerieen zu Caffel, Brüffel, Königsberg, in der Galerie Arenberg, ein junger Flötenfpieler im Berliner Mufeum, andere in der Galerie zu Schwerin, bei Baron Oppenheim in Köln, bei Prof. L. Knaus in Berlin u. f. f. — fämmtlich köftliche Improvifationen, in denen der naive Humor mit den frifchen Localfarben und dem hellen blonden Ton in wirkfamem Einklang ftehen, erfcheinen fie wie auf die Leinwand gezaubert.

Die naive Heiterkeit der Jugend fprach den jugendlich heitern Künftler ganz befonders an. So hat er auch mit

Vorliebe jene jungen fonnenverbrannten Fifcherbuben und Mädchen verewigt, wie fie allmorgendlich von Noordwijk nach Haarlem herüberkamen und guten Muths ihre Waare auspriefen. Der »Strandlooper van Haarlem« in Antwerpen, die Fifchermädchen bei H. Carftanjen in Berlin, auf den Auctionen Wilfon und Beurnonville zu Paris (1881) u. a. find charakteriftifche und zum Theil treffliche Beifpiele derfelben.

Reich und köftlich war natürlich auch die Ausbeute, die der lebensluftige Maler auf feinen Fahrten in den Kneipen feiner Vaterftadt machte: jene luftigen Zechbrüder in den Galerieen zu Caffel, Amfterdam, Berlin, beim Herzog von Arenberg, u. f. f.; jene lachenden Dirnen, von denen die Salle Lacaze im Louvre und Graf Mniszech in Paris zwei treffliche Beifpiele befitzen; endlich die Schalksnarren, welche jene lockere Gefellfchaft zu erheitern verftanden, im Ryksmufeum zu Amfterdam, bei den Herren Six, G. Rothfchild und Graf Mniszech (Paris) u. A. In folchen Bildern fehen wir die Typen, die Hals' Landsmann Brederoo gleichzeitig auf die Bühne brachte, leibhaftig vor uns. — Einzelne der hier genannten Bilder gehören fchon den dreifsiger Jahren an.

Die Frage, wer der Erfinder diefer genreartigen Volksbilder fei, in denen Frans Hals jedenfalls Meifter ift, wird verfchieden beantwortet. Man hat dem Frans Hals felbft die Priorität beigemeffen, man hat durch Honthorft und feine Genoffen als Nachfolger des Caravaggio diefes Genre in Holland einbürgern laffen, endlich den Lehrer von Hals, den alten Karel van Mander, durch Rückfchlufs aus Compofitionen feines Sohnes, zum Stammvater diefer ganzen Claffe von holländifchen Gefellfchaftsftücken gemacht.

In der That rührt eine gröfsere Zahl derartiger Compofitionen fchon vom älteren Mander her, meift Zeichnungen,

und zwar zum Theil, wie ich vermuthe, Entwürfe zu Gobelins, wie fie bekanntlich auch von feinem Sohne für König Chriftian IV. von Dänemark angefertigt wurden. Doch verftecken fich diefe Gefellfchaftsftücke faft immer noch hinter allegorifchen oder biblifchen Titeln als: Die fünf Sinne, Das Gleichnifs vom verlorenen Sohne, vom reichen Manne u. f. w. Es werden uns thatfächlich damit Volksfcenen vorgeführt, wie fie fich auch bei Zeitgenoffen von Karel van Mander und fogar bei älteren Meiftern der füdlichen wie der nördlichen Provinzen fchon vorfinden, und die zum Theil nach dem Vorbilde der grofsen venetianifchen Meifter, der Bonifazio, Baffano, Veronefe, entftanden find.

Der Vergleich mit Venedig führt uns auf eine allgemeinere Erfcheinung, die auch für Frans Hals zutrifft. In jeder grofsen Epoche der Malerei, welche durch einen Künftler eingeleitet wird, der wefentlich oder ausfchliefslich die Darftellung der Individualität, das Bildnifs, zum Vorwurfe nimmt, wählt derfelbe als Kehrfeite der höheren Gefellfchaft, die er in feinen Bildniffen verewigt, aus rein malerifchem Bedürfnifs aus den unteren Schichten ächte Volkstypen und giebt uns fo ein volles Bild feiner Zeit. Dies ift der Fall in der venetianifchen Schule bei den bahnbrechenden Meiftern der claffifchen Zeit, bei Giorgione und Palma. Verwandte Erfcheinungen bieten uns gleichzeitig die Niederlande in Quinten Maffys, mehr als ein Jahrhundert fpäter Spanien in Velazquez, endlich Holland in Frans Hals. Mag diefer nun die erfte Anregung durch ältere niederländifche Meifter, fpeciell durch feinen Lehrer Karel van Mander, erhalten, mag Honthorft in der Wahl und in der Anordnung der Figuren auf ihn einen gewiffen Einflufs ausgeübt haben [1]): erft durch den

---

[1]) Ein gewiffer Einflufs des Honthorft auf F. Hals in diefer Richtung läfst fich nicht ganz verkennen; man vergleiche namentlich den Schalksnarren bei Kerzenlicht in der Sammlung Six zu Amfterdam und ein ähn-

Humor feiner Auffaffung, durch feine malerifche Behandlung verleiht Frans Hals diefen Geftalten Fleifch und Blut, macht er fie zu echten Volksfiguren des jungen Hollands.

Die Schilderung diefer Art Sittenbilder, denen durch die Individualität der Geftalten der Charakter von Portraits aufgedrückt ift, entfprang bei Hals einem rein malerifchen Bedürfnifs. Davon überzeugt uns der Blick auf eine jede diefer Arbeiten, wie der geringe Preis, welcher im Handel dafür gezahlt wurde. Der Künftler bildete an denfelben feine malerifche Technik rafch zu aufserordentlicher Breite aus und übertrug dann diefe freie Behandlung mehr oder weniger auf feine Portraits, denen er aber eben damit, namentlich in diefer früheren Periode, einen fittenbildlichen Zug aufprägte. Schon die Vorliebe für kleines Format trägt mit zu diefem Eindrucke bei. Eine Anzahl derfelben, welche vor oder bald nach dem Jahre 1616 entftanden, ift uns nur durch Stiche erhalten, namentlich von Suyderhoef's Hand, der die Eigenthümlichkeit des Meifters am treueften und meifterhaft wiedergegeben hat.

Die Mehrzahl diefer Bildniffe zeigt uns hervorragende Gelehrte oder reiche Patrizier Haarlems in ftets individueller, überrafchender Auffaffung. Ein kleines Bildnifs in ganzer Figur zu Hamptoncourt, das um 1620 entftanden fein mufs, ftellt einen Cavalier vor einer Draperie in köftlich vornehmer Haltung dar. Faft komifch wirkt ein ähnliches kleines Bildnifs in halber Figur vom Jahre 1625, welches fich in der Berliner Galerie befindet: ein junger buckliger Cavalier, der durch Tracht und Haltung den böfen Verdrufs, mit dem ihn die Natur bedachte, zu verbergen fucht, auf

---

liches Bild bei Baron Beurnonville in Paris (verfteigert 1881) u. f. f. — Doch bemerke ich, dafs Hals fchon treffliche Genrebilder gefchaffen hatte, als Honthorft noch in Rom weilte (nach einer datirten Zeichnung in Dresden noch 1619).

deffen Geficht aber der Künftler den Fehler felbft wie das Streben, denfelben zu verheimlichen, unbarmherzig zum Ausdruck gebracht hat. Zwei Jahre fpäter, von 1627, datiren zwei kleine Gegenftücke derfelben Galerie, das Bildnifs des ftreitfüchtigen Profeffors Johannes Acronius, der, einen fchweinsledernen Codex in der Linken, mit der Rechten fo lebendig demonftrirt, als ob er auf dem Katheder ftände, — in feiner trocknen und doch breiten Behandlung ein ebenfo lebendiges Bild eines thätigen Alters, wie das andere Bildchen, das Bruftbild eines jungen Mannes in reicher Tracht, durch feine flüffige Behandlung und feine frifche Auffaffung das köftliche Abbild einer lebensfrohen, kerngefunden Jugend. Die Behandlung des letzteren Bildes findet fich auch ähnlich in den kleinen lebendigen Bildniffen von Scriverius und feiner Gemahlin vom Jahre 1626, jetzt im Befitze von Mr. Secretan zu Paris, in zwei gleichzeitigen Bildchen in Longford Caftle bei Salisbury (1628) u. a. m. Diefe kleinen Bildniffe der früheren Epoche find faft ausnahmslos mit demfelben feinen Humor in individueller, fprechendfter Weife aufgefafst. Mit ficherer Meifterfchaft find die grofsen, charakteriftifchen Züge der Geftalt wiedergegeben, die hellen leuchtenden Localfarben leicht hingeftrichen, zum Schlufs mit dem Spitzpinfel keck und ficher die feinen Einzelheiten hineingefchrieben, die — dem Laienauge kaum bemerkbar — erft jenen für Hals fo eigenthümlichen Zug des Momentanen zu vollem Ausdruck bringen.

In den lebensgrofsen Bildniffen derfelben Zeit macht fich ein ähnlicher Fortfchritt der malerifchen Behandlung geltend, jedoch zeigen fie meift eine gröfsere Vollendung, zuweilen felbft eine Durchführung von einer Zartheit, welche das Machwerk als folches im Gegenfatze zu der fonft bekannten Manier des Künftlers faft ganz verfchwinden läfst. Dies ift namentlich der Fall mit dem 1624 gemalten Bildniffe eines

jungen ſtolzen Offiziers in reichſter Tracht von bunter geblümter Seide, welches ſich im Beſitze von Sir Richard Wallace in London befindet[1]). In dieſer Geſtalt iſt jeder Zoll ein Edelmann: den Arm in die Seite geſtemmt, wendet er ſich vornehm von dem Beſchauer ab, den ſein ſcharfes Auge von unten bis oben muſtert; auch er hat ſeinen Humor, aber er will ihn für ſich und Seinesgleichen allein haben.

Wie verſchieden davon iſt das köſtliche Doppelportrait des Meiſters mit ſeiner Gattin Lysbeth Reyniers im Ryksmuſeum zu Amſterdam, welches (wie die Tracht beweiſt) nicht gleich nach der Vermählung im Jahre 1617, ſondern etwa um dieſelbe Zeit wie jener Offizier, alſo um 1624 entſtanden iſt. Alle Wetter, iſt das ein luſtiges Paar! Und doch ſind Beide nicht mehr ſo jung; ſie ſtehen ſchon in der Mitte ihrer Jahre. Am Fuſse eines Baumes haben ſie ſich in einem weiten Park niedergelaſſen, in deſſen Mitte ein Gebäude ſichtbar iſt, vielleicht die Doelen, aus denen ſich die Beiden auf einen Augenblick vom Schmauſe fortgeſtohlen haben. Wie ſchelmiſch die brave Lysbeth — wahrlich ſie war niemals ſchön — den Scherzen ihres Gatten zuhört, der ſie mit jovialem Lächeln hervorſprudelt. Ein Portraitſtück voll der lebendigſten, treueſten Charakteriſtik iſt es doch zugleich ein groſses Genrebild von trefflichem Humor, worin die wunderbare Einheit der Gruppe in Anordnung und Ausdruck auch das herzliche Einvernehmen des Paares treu wiederſpiegelt: die derb angelegte Gattin verſtand die Späſse des leichtlebigen Künſtlers, wuſste aber auch als gewitzte echt holländiſche Hausfrau dieſelben in Schranken zu halten. Im Gegenſatze zu jenem Bildniſſe des vornehmen Cavaliers

[1]) Der Marquis of Hertford erſtand es 1865 auf der Auction Pourtalès für 51 000 Francs, ein Preis, welcher erſt wieder auf der Verſteigerung Wilson 1881 erreicht und überſchritten worden iſt: für den l'homme à la canne wurden 78000 Francs, für die zwei kleinen Bildniſſe von Scriverius und ſeiner Gattin 80000 Francs gezahlt!

finden wir hier bei einfach fchwarzem Koftüm auch die gröfste Einfachheit der Färbung. Der vorherrfchende Ton ift ein helles Grau; die Behandlung ift von gröfster Breite.

In zwei Knieftücken der Galerie zu Caffel, den Bildniffen eines holländifchen Patriziers und feiner Gemahlin, finden wir fchon denfelben grauen Gefammtton bei farbiger Tracht; aber die Ausführung der einige Jahre früheren Bilder (etwa von 1620) ift noch forgfältiger, die Färbung noch etwas härter. Die fichere Breite, die klare helle Farbe, der blonde Ton, welchen wir in den kleinen Portraits und mehr noch in den Genrebildern der zwanziger Jahre kennen lernten, kehrt in gleicher Weife in verfchiedenen grofsen Bildniffen wieder, welche etwa in den Jahren 1625 bis 1627 entftanden. Ich nenne nur die Bruftbilder eines jungen Ehepaares der Berliner Galerie von feiner jovialer Auffaffung und breitefter malerifcher Behandlung bei klarem blonden Ton; ferner zwei den Caffeler Bildern ähnliche Bildniffe im Haag (1625) und das fchöne Selbftportrait in Devonfhirehoufe zu London, wohl fchon aus dem Anfange der zwanziger Jahre.

Die hervorragendften, umfangreichften Gemälde diefer Art find zwei Doelen-Stücke im Mufeum zu Haarlem, beide aus dem Jahre 1627: die Offiziere der Georgs-Doelen und der Adriaens-Doelen beim Feftmahl verfammelt. Ganz frei gruppirt fitzen oder ftehen die Herren um den Fefttifch, der Eine fein Glas fchwingend, indem er einen luftigen Trinkfpruch dem Nachbar zuruft, der Andere feine Aufter präparirend, hier Mehrere im luftigen Gefpräch, dort ein Einzelner heiter zum Bilde hinausfchauend. Laune und Fröhlichkeit leuchten fo fehr aus allen Gefichtern, dafs diefe beiden grofsen Portraitftücke faft zu fehr auf Koften des Hiftorifchen den Charakter des Genreartigen tragen, wie die gleichzeitigen luftigen Schmaufereien eines Dirk Hals, Buytewegh, Jan Molenaer, P. Codde u. A., die freilich

die fchneidige Charakteriftik ebenfo wie die grofse Anfchauung ihres gemeinfamen Vorbildes vermiffen laffen. Defshalb möchten wir doch keinen diefer braven Haarlemer miffen, deren forglofe Heiterkeit fo gut zu der reichen, farbenprächtigen Tracht, zu dem hellen blonden Tone, der hier und da durch ein feines Silbergrau gemäfsigt ift, zu der kecken, faft Prima-Behandlung ftimmt.

So heiter beim Feftmahle treffen wir die Offiziere der verfchiedenen Schützencorps nicht wieder. Die luftige Zeit des Waffenftillftandes, die ausgelaffene Freude ob des Triumphes über die fpanifchen Waffen verklang allmälig; die vereinigten Niederlande wurden in den Weltkampf des dreifsigjährigen Krieges hineingezogen und erftarkten zugleich trotz heftiger innerer politifcher und religiöfer Streitigkeiten, während die Colonifation Indiens dem kleinen Lande unermefsliche Reichthümer zuführte. Da galt es wieder ernfte Thätigkeit; ein Jeder mufste bei feiner Sache fein, fei es im Amte oder im Gefchäft.

So treten fie uns fchon in dem folgenden Schützenftücke vom Jahre 1633 (Haarlemer Mufeum) entgegen. Die Offiziere des Adriaenscorps find im Garten hinter dem Schützenhaufe um einen Tifch verfammelt. Die Einen, darunter die beiden Fahnenträger, find um den vornehmen Oberft gruppirt, der ernft zum Bilde hinausfchaut. Eine andere Gruppe fcheint in lebhafter Unterhaltung über irgend einen ftreitigen Fall begriffen; denn die Statuten find zur Hilfe geholt. Die Auffaffung ift hier durchweg ernfter, die Anordnung ruhiger, und der tief braune Ton der Bäume im Hintergrunde, durch welche nur ein Theil des rothen Daches fichtbar vom glühenden Abendhimmel fich abhebt, giebt der Färbung, deren Reichthum hier faft noch über die beiden Bilder vom Jahre 1627 hinausgeht, einen kräftigen und ernften Grund. Durch den leuchtenden grauen Gefammtton und die

ausnahmsweife liebevolle Durchführung, namentlich der Köpfe, ift das Bild allen übrigen Stücken der Haarlemer Galerie überlegen.

In dem der Zeit nach folgenden, der Zahl der Figuren nach (neunzehn) umfangreichften Gemälde der Sammlung, vom Jahre 1639, fehen wir die Offiziere und Unteroffiziere des Georgsfchützencorps in zwei Gliedern aufmarfchirt. Haltung und Ausdruck find von gemeffener Ruhe, die Färbung ift matter und in einem entfchiedenen grauen Gefammttone gehalten, die Behandlung fchon fehr breit. Aber die Geftalten, zumal die Köpfe, find von meifterhafter Energie und Individualität. Ganz befcheiden in der Ecke, links oben der Zweite, fteht der Künftler und fchaut uns eigenthümlich ernfthaft an.

Welche allgemeine Anerkennung diefe Doelenftücke in Holland fanden, erfehen wir aus der Thatfache, dafs auch die Bürgermiliz anderer Hauptorte des Landes den Meifter berief, um von ihm fich abconterfeien zu laffen. Houbraken erwähnt mit gröfstem Lobe ein Schützenftück in den Cluveniersdoelen zu Delft; ich fah daffelbe dort nicht, finde es auch bei keinem anderen Schriftfteller über Frans Hals erwähnt. Wohl bekannt dagegen ift das Bild eines Amfterdamer Schützencorps, welches fich jetzt im Stadthaufe zu Amfterdam befindet. Es ift zwei Jahre älter als jenes eben befprochene in Haarlem, 1637 datirt. Die reichen Herren des Welthandelsplatzes Amfterdam mufsten vor denen der vornehmeren und ehrwürdigeren, aber damals fchon rafch in den Hintergrund tretenden Stadt Haarlem doch etwas voraus haben: die Figuren find bis zu den Füfsen gefehen, was bei keinem der Haarlemer Stücke der Fall ift. Jenem Bilde aus dem Jahre 1639 verwandt und von ähnlicher Anordnung, übertrifft es das Amfterdamer Bild noch durch gröfsere Mannigfaltigkeit in der Gruppirung und im Aus-

druck der Perfonen, durch das hell einfallende Licht, das fchon auf den Einflufs Rembrandt's hinweift, durch vollendetere Durcharbeitung, endlich durch gröfsere Kraft der Färbung trotz der vorherrfchend fchwarzen Koftüme.

Gleichzeitig mit diefen grofsen Schützenftücken, alfo in dem Zeitraume von 1627 bis 1639 entftanden auch »infinita *Προςωπα*« (wie Scrivelius im Jahre 1642 fich ausdrückt), von welchen fich noch eine anfehnliche Zahl erhalten hat. Es find gleichfalls faft ausfchliefslich Bildniffe in Lebensgröfse und zwar folche von Perfonen der höheren Stände Hollands. Die Patrizier wie die Gelehrten Haarlems nebft ihren Hausfrauen und Kindern durch den Pinfel des Meifters in ihrem Abbild auf uns gekommen, find und geben uns zugleich ein ebenfo treues wie vielfeitiges und markiges Bild von der Blüthezeit der Stadt.

Das Atelier des Meifters ift in diefer Zeit reich befucht, nicht nur von Bürgern und Künftlern Haarlems und Hollands, fondern auch von angefehenen Fremden. In den Anfang diefer Jahre fällt der Befuch des Anton van Dyck, den wir gewifs, blos weil ihn Houbraken erzählt, nicht zu bezweifeln haben, wenngleich fein Bericht ftark ausgefchmückt und in den Nebenumftänden erfunden fein mag. Im Jahre 1627 hatte wohl auch Rubens auf feiner kurzen Reife nach Holland, welche er nach dem Tode feiner Gattin zu feiner Zerftreuung unternahm, mit feinem Haarlemer Freunde F. P. de Grebber den Maler aufgefucht und ihn vielleicht an einem jener grofsen Schützenftücke befchäftigt gefunden. Wenn Rubens' jugendlicher Begleiter in Holland, Joachim Sandrart, nichts davon erwähnt, fo liegt der Grund wohl darin, dafs er über der Erzählung von der Aufnahme des grofsen vlämifchen Meifters bei feinem Lehrer Honthorft und über dem Lobe, welches derfelbe feinem eigenen Machwerk fpendete, vergeffen hat, andere weit intereffantere Einzel-

heiten über die Reife mitzutheilen. Damals erwarb Rubens wohl auch als Andenken an den Künftler eines jener genreartigen Stücke, »Eine Schule«, welche in dem Katalog feines Nachlaffes als Werk des Hals aufgeführt wird.

Die Einzelbildniffe und Familienportraits diefer Epoche fchliefsen fich in der Auffaffung und malerifchen Behandlung den gleichzeitigen Schützenftücken mehr oder weniger an. In den erften Jahren herrfcht noch der heitere, oft joviale Zug vor, der in dem hellen Tone, der brillanten Färbung, der flotten Behandlung feinen malerifchen Ausdruck findet. Allmälig treten uns die Geftalten ernfter und gehaltener gegenüber und gewinnen dadurch noch an Individualität; der Künftler läfst feine eigene Perfon in ihnen nicht mehr fo ftark mitfprechen und fucht defshalb die Localfarben bei aller Kraft und Pracht mehr und mehr durch einen feinen grauen Ton abzudämpfen und die Behandlungsweife als folche durch fleifsigere Vollendung mehr in den Hintergrund zu drängen. Diefe forgfamere Durchführung gerade in jener Zeit hat freilich ihren Grund auch im Charakter der Aufträge: die gröfste Zahl diefer Portraits zeigt uns nämlich vornehme, reiche Perfönlichkeiten, die für ihr gutes Geld beffer behandelt fein wollten als Bänkelfänger und Dirnen.

Bekannt und viel bewundert find namentlich die Bildniffe der Stifter von zwei wohlthätigen Anftalten in Haarlem, die heute noch beftehen. Es find zunächft aus dem Jahre 1629 zwei Bildniffe von Nicolaas van Berefteyn und feiner Gattin, den Stiftern des Hofje van Berefteyn, ferner ein grofses Stück, welches den Bruder mit feiner Familie darftellt, und endlich, am höchften gepriefen, das Bildnifs eines jungen Mädchens aus derfelben Familie in ganzer Figur; wie das ebengenannte Bild wohl einige Jahre fpäter entftan-

den als die Bildniffe des Stifterpaares; fämmtlich noch im Befitz des Hofje [1]).

Jene beiden Gemälde gehören zu des Meifters hervorragendften Leiftungen. Die Anordnung, die lebendige Auffaffung jenes Familienportraits ift vorzüglich: das Ehepaar von vornehmen, offenen Zügen, unter einem Baume fitzend, fchaut der luftigen Kinderfchaar zu, welche zwei Mägde mit kindlichem Spiel unterhalten. Die ungekünftelte Luft der Kinder, je nach ihrem Alter und Temperament, die Theilnahme der Wärterinnen, die ftille Freude der Eltern hat der Künftler mit einer Mannigfaltigkeit und Frifche wiederzugeben gewufst, wie fie felbft bei Rubens' Kinderreigen nicht fo naiv, nicht fo individuell zum Ausdruck kommen. Dabei empfängt die Darftellung durch die bunte und reiche Farbenpracht ein entfprechendes äufseres Gewand, einen feft-täglichen Zug und Charakter. Im kleineren Maafsftabe fteht diefem Prachtwerke das lachende Baby auf dem Arme der Wärterin aus dem Schlofs Ilpenftein (jetzt in der Galerie zu Berlin) gleich. In die fteife Tracht von olivenfarbigem Goldbrokat und in feinfte Spitzen gekleidet, mit Ketten und Kleinodien behangen, erfcheint die Kleine doch ungezwungen voll reinfter kindlicher Luft. Und wie naiv ift die ftolze bäuerifche Freude, mit der ihre Wärterin ihren braven Pflegling dem Befchauer zeigt.

In demfelben Raume mit diefen Bildern hängt im Hofje van Berefteyn jenes vielbewunderte junge Mädchen, welches alle Welt bezaubert wie kein anderes Bildnifs des Frans Hals, obgleich es kaum darauf Anfpruch machen darf, zu

---

[1]) Seit einigen Jahren werden die Bilder nicht mehr gezeigt, wefshalb vielfach behauptet wird, die Bilder feien nach Frankreich oder England verkauft. Wie mir jedoch von competenter Seite verfichert wurde, ift das nicht der Fall, und ift vielmehr zur Zeit jede Gefahr einer derartigen Veräufserung gefchwunden.

ſeinen vollendetſten Werken gezählt zu werden. Das Kind ſteht vor uns in einem ſchwer rothen Kleide mit Goldbeſatz und Schleifen, einem vom Haupte herabfallenden ſchwarzen Sammetmantel mit ſeiner charakteriſtiſchen, von pinſelartigem Buſch bekrönten Haube. Die Linke, im weiten grauen Handſchuh, hebt nachläſſig die Schleppe des Mantels von der Erde empor, während die Rechte einen Fächer von ſchwarzen Strauſsenfedern hält. Aus dieſer Staatstracht einer Dame der erſten Geſellſchaftsclaſſe jener Zeit, wie ſie uns aus verſchiedenen Bildniſſen von Rubens' zweiter Gattin, Helene Fourment, wohl bekannt iſt, ſchaut das blonde Lockenköpfchen eines kaum zwölfjährigen Mädchens mit feinem ſchalkhaft lächelndem Antlitz, die Tracht, die feierliche Haltung und die gewählte Umgebung verſtärken noch den Reiz des unbewuſst zur ſchüchternen Jungfrau heranreifenden Kindes, der uns aus der ganzen Erſcheinung bezaubernd anheimelt. Merkwürdig iſt, daſs in dieſem Bilde, welches leider ſtellenweiſe gelitten hat (ausnahmsweiſe, denn Hals' Werke ſind zum Glück, weil ſie ſo lange verachtet waren, nur in ſelteneren Fällen durch »befugte« und unbefugte Hände entſtellt), die Behandlung mannigfach von des Meiſters bekannter Weiſe abweicht, ſodaſs verſchiedene Kritiker darin die Eigenthümlichkeiten eines Velazquez, Rubens, van Dyck, Tintoretto vereinigt und doch im Ganzen den vollen Frans Hals und nur ihn allein zu erkennen meinen. Am abweichendſten iſt der Kopf behandelt; hier iſt die Pinſelführung ſo vertrieben, der Ton ein ſo ſelten kühles, ins Violette ſpielendes Roth, daſs van Dyck darin faſt nachgeahmt erſcheint.

In verſchiedenen anderen Bildniſſen dieſer Zeit beweiſt der Künſtler, daſs er auch weibliche Schönheit und Anmuth, bald mit jungfräulicher Zurückhaltung, bald mit der Würde der jungen Hausfrau gepaart, meiſterhaft wiederzugeben verſteht. Dahin gehört die junge Frau, die zuerſt in Paris in

der Sammlung Pereire, dann kurze Zeit in Wien bei Baron Epſtein bewundert wurde; 1874 tauchte ſie auf der Ausſtellung im Corps législatif wieder in Paris auf. Dort beſitzt auch Graf Mniszech das mit groſser Sorgfalt gemalte Bildniſs einer jungen Frau von feinen, ja ſchönen Zügen aus dem Jahre 1634. Ein prächtiges Gegenſtück der gleichen Zeit bietet dieſelbe Sammlung in dem groſsen Bildniſs einer anſpruchsvollen alten Dame, zugleich durch höchſte Vollendung feiner maleriſcher Wirkung und fleiſsige Ausführung feſſelnd.

Aus gleicher Zeit wie jene Bildniſſe der Familie van Bereſteyn haben ſich verſchiedene Portraits eines anderen Wohlthäters der Stadt Haarlem, des Stifters des Hofje van Heythuyſen, erhalten — freilich keines mehr in jener Anſtalt ſelbſt. Von dem Herrn van Heythuyſen befindet ſich das eine Bildniſs in ganzer Figur, lebensgroſs, in der Sammlung des Fürſten Liechtenſtein zu Wien. Mitten in einer Reihe ausgewählter Portraits von Rubens' und van Dyck's Hand zieht diese lebensfriſche, ſtolze Geſtalt dennoch immer wieder den Blick des Beſchauers auf ſich. Im ſchwarzen geblümten Seidenkleide, den Hut zurückgeſchlagen, ſteht der junge Herr, die Linke in die Seite geſtemmt, die Rechte, über welche der Mantel geworfen iſt, auf den Säbel geſtützt, vor einer reichen rothen Draperie, welche den Blick in einen holländiſchen Park frei läſst. Roſen liegen auf dem Boden umhergeſtreut. Durch den Ausdruck blühender Kraft und gehobenen Selbſtbewuſstſeins, durch die in ihrer anſcheinenden Einfachheit wahrhaft groſse Anordnung, wie durch die feine Wirkung der reichen Farben in einem leuchtenden, mattgrauen Tone, endlich durch die vollendete Durchführung iſt dieſes Bildniſs wohl das Meiſterwerk unter den Einzelbildniſſen des Künſtlers.

Wie diefes Gemälde durch feine monumentale Wirkung, durch die echt »hiftorifche« Erfcheinung, fo nehmen zwei kleine Portraits deffelben Herrn van Heythuyfen, gleichfalls in ganzer Figur, in ihrem mehr fittenbildlichen Charakter eine ebenfo hervorragende Stellung ein. Beide ftimmen faft genau überein, find von gleicher Trefflichkeit, von zweifellofer Echtheit; das eine, früher im Befitze des Hofje, befindet fich jetzt im Mufeum zu Brüffel, das andere erftand Baron James Rothfchild in Paris auf der Auction van Brienen (1865) für 35000 Francs. Wie der Junker zufällig bei ihm eingetreten war, um die Bilder im Atelier zu muftern, geftiefelt und gefpornt im vollen Reitkoftüm auf einem hohen Rohrftuhle fich nachläffig wiegend, die Beine über einander gefchlagen und mit dem zufammengebogenen Rohrftöckchen Balance haltend, ein joviales Lächeln auf den Lippen, das ein derber Witz des Künftlers hervorrief: fo fah ihn Frans Hals, fo erfafste er ihn und fixirte ihn auf ein Tüchlein faft fo rafch, wie heute der Photograph feinen Apparat arbeiten läfst. Der ungekünftelte und doch fo künftlerifche Ausdruck des Momentanen ift ebenfo überrafchend, wie die malerifche Wirkung durch die leichte, breite Behandlung, den leuchtend olivenfarbigen Ton, die gefättigten tiefen Farben. Wie zufrieden der Junker mit dem Bildchen war, das unter feinen Augen entftand, während fein Rappe vor des Malers Haufe auf- und abgeführt wurde, beweift der Umftand, dafs er den Künftler noch um eine Wiederholung bat, die er feinem Hofje fchenkte.

Für die reiche Zahl anderer trefflicher, meift lebensgrofser Bildnifse aus den dreifsiger Jahren — wie das männliche Portrait in Buckingham-Palace vom Jahre 1630, die Bildniffe von Mann und Frau im Mufeum des Staedel'fchen Inftituts zu Frankfurt a. M., datirt 1638 u. f. w. — kann ich auf den Katalog der Werke verweifen. Je mehr fie fich

den vierziger Jahren nähern, defto ftärker macht fich bei ihnen die Herrfchaft des grauen Tones über die Localfarbe geltend, und zwar um fo entfchiedener, als auch in der Tracht das Schwarz bei weifsen Kragen und Manfchetten allmälig faft ausfchliefslich zur Mode wird.

Hat man diefe Entwickelung des Künftlers nicht in verfchiedenen Gemälden verfolgt, fo wird man erftaunt vor einem Gemälde des Mufeums zu Haarlem ftehen bleiben, welches obenein ganz unvermittelt zwifchen den übrigen Werken der Sammlung dafteht. In einem kleinen Zimmer, deffen graue Wand nur eine farblofe Karte fchmückt, find um einen Tifch mit tiefgrüner Decke die fünf Vorfteher des Elifabethfpitals verfammelt und zwar nicht zum heitern Schmaufe, fondern in feierlicher fchwarzer Tracht zu ernfter Sitzung, in der fich die Mitglieder je nach ihrer Individualität mit voller Hingebung an der Discuffion betheiligen. Woher diefes eigenthümliche gefchloffene Licht? woher der warme, faft goldige Ton? woher diefe charakteriftifchen Eigenfchaften eines Rembrandt in einem Bilde des Frans Hals, welches 1641, alfo nur zwei Jahre nach jenem grofsen Schützenftücke von 1639, entftanden ift? Neben diefen Zeichen eines Einfluffes des grofsen Meifters im Helldunkel, der gerade um jene Zeit in der gefammten holländifchen Malerei belebend und neugeftaltend zum Durchbruch kommt, zeigt dieses Bild eigenthümlicher Weife in der allgemeinen Anordnung und felbft in der Auffaffung des Vorganges und der einzelnen Figuren eine auffallende Aehnlichkeit mit einem Meifterwerke Rembrandt's, das erft zwanzig Jahre fpäter entftand, mit den Staalmeefters im Mufeum zu Amfterdam.

Uebrigens ift jenes treffliche Werk nicht das einzige Beifpiel des Einfluffes, welchen der jüngere, fo fehr verfchiedene Meifter auf den älteren ausübte. Ich nenne noch den Kopf einer alten Frau in der Bridgewater-Gallery zu London,

das ſtattliche Portrait einer älteren Dame im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam, datirt 1639, ſowie die Bildniſſe eines Herrn und einer Dame bei D. van der Kellen daſelbſt, datirt 1643.

Jedoch iſt dieſer Einfluſs Rembrandt's nur ein vorübergehender; er bildet für Hals gleichſam nur das Durchgangsſtadium, die Anregung für eine weitere Ausbildung ſeiner künſtleriſchen Entwickelung, welche derſelbe von jetzt an im Groſsen und Ganzen beibehält, immer ſchroffer und ſchlieſslich geradezu einſeitig bethätigt. Sein Streben geht nämlich mehr und mehr auf möglichſte Vereinfachung der Färbung und der Behandlung; die Localfarben treten gegen den Ton immer mehr zurück; und da die Tracht der folgenden Jahrzehnte nur ſchwarze Stoffe kennt, ſo läſst der Meiſter ſeine ſchwarz gekleideten von mattem Licht umfloſſenen Geſtalten auf einem helleren grauen Grunde plaſtiſch heraustreten. Auch die Farbe des Fleiſches taucht er in denſelben grauen Geſammtton, der allmälig immer kühler und immer dunkler wird, aber dennoch erſt in der letzten Zeit und auch dann nur ſelten ſeine Leuchtkraft verliert. Dann giebt er den Geſichtern zuweilen einen blaſſen, geiſterhaften Zug, welcher noch verſtärkt wird durch die wilde, fetzende Manier der Behandlung und eine allzu gleichmäſsige Beleuchtung oder richtiger Düſterkeit.

Bildniſſe aus den vierziger und aus den fünfziger Jahren ſind noch zahlreich vorhanden, und ſie beweiſen, daſs der Greis noch mit der Kraft eines Jünglings ſchuf. Nur einige derſelben ſeien hier genannt. Aus dem Jahre 1643 datiren die Bildniſſe eines alten behäbigen Ehepaares beim Grafen Mniszech in Paris, Werke erſten Ranges; ähnlich ſind ein männliches Portrait im Muſeum zu Rotterdam, das Bildniſs von Descartes im Louvre und das des Hoornbeeck (von 1651) im Muſeum zu Brüſſel. Auch von den vier männ-

lichen Bruſtbildern, welche die Ermitage zu St. Petersburg von Hals beſitzt, gehören drei dieſer Epoche, und zwar den fünfziger Jahren an. Ein prächtiges Beiſpiel aus denſelben Jahren iſt das groſse männliche Portrait bei Baron Rothſchild in Wien (früher bei Gſell); von gleicher Meiſterſchaft das Bruſtbild des Tyman Oosdorp von 1656 in der Berliner Galerie, ein jugendliches Portrait in Gotha (um 1660) und — wohl noch einige Jahre ſpäter — der prächtige Jüngling mit dem Schlapphut in der Caſſeler Galerie, durch Unger's Radirung allgemein bekannt. Etwa gleichzeitig ſind auch zwei männliche Bildniſſe in holländiſchem Privatbeſitz, das eine, ein kleines Portrait des Willem Croes (1658) bei Herrn Pallandt im Haag, das andere in der im Jahre 1876 verſteigerten Sammlung Neville-Goldſmith (von 1663), ſowie das wenig anziehende Bildniſs eines ältlichen Mannes, das mit der Suermondt'ſchen Sammlung für die Berliner Galerie erworben wurde.

Dieſelbe Galerie zeigt in der berühmten Hille-Bobbe von Haarlem, wie der Meiſter in dieſen Jahren (um 1650) Volkstypen auffaſste und auf die Leinwand zauberte. Es iſt eine wunderbar groſse Improviſation, die keine Radirung, weder die von Flameng noch die von Unger, annähernd wiedergegeben hat.

Bis zu welcher Conſequenz Hals die eingeſchlagene Richtung in ſeinen letzten Jahren verfolgte, welche ein intereſſantes Seitenſtück in Rembrandt's Entwickelung ſeit dem Jahre 1655 findet, beweiſen wieder am ſchlagendſten zwei Gegenſtücke im Haarlemer Muſeum aus dem Jahre 1664, die letzten uns bekannten datirten Bilder des Meiſters. Sie ſtellen die Vorſteher und die Vorſteherinnen des Oude-Mannenhuis in Haarlem dar. Der Katalog des Muſeums nennt dieſe Arbeiten »unvollendet«; allein der Vergleich mit anderen Bildniſſen aus dieſer Epoche beweiſt uns, daſs Hals dieſe

Bildniffe, welche an Breite des Machwerks, an Eintönigkeit der Färbung allerdings Alles übertreffen, was er uns, ja was uns überhaupt irgend ein Künftler hinterlaffen hat, für vollendet hielt und halten konnte. Denn der bekannte Ausfpruch Rembrandt's, dafs ein Bild vollendet fei, fobald die Abficht des Meifters darin erreicht fei, gilt im vollften Maafse für diefe beiden Werke. Mit welcher Sicherheit find hier die Formen nur in ihren allgemeinften, aber auch treffendften Zügen hingefchrieben; wie geiftreich ift mit der flüchtigften Andeutung doch das nothwendigfte Mafs der Färbung gegeben. Wahrlich eine wunderbare Frifche des Geiftes, eine erftaunliche Sicherheit der Hand wohnte noch in dem achtzigjährigen Greife!

Freilich, wie der Meifter felbft als ein Ueberreft einer vergangenen thatenvollen und kräftigen Zeit fremdartig in diefe mehr und mehr in Wohlleben und Charakterlofigkeit verfinkende Zeit hineinragt, fo ftehen auch diefe Werke der Welt, die fie umgab, fchon fremd gegenüber. Der derbe Pinfel des Alten hatte nicht zu fchmeicheln gelernt; und es fcheint uns faft, als fchauten die jungen eleganten Stutzer, wie die forgfältig altjüngferlich ausftaffirten Damen in jenen Bildern erfchrocken und ängftlich über das fchmutzige, hingefetzte Gewand und die fchwarze Wäfche, worin fie der alte Meifter gekleidet, da fie an die glatte, feine Hülle eines Frans Mieris und Caspar Netfcher gewöhnt find.

Verfuchen wir aus diefer Betrachtung des künftlerifchen Entwickelungsganges das Gefammtbild des Künftlers zu gewinnen.

Frans Hals ift im Umfang des Stoffgebietes feiner Gemälde fehr befchränkt: er ift ausfchliefslich Bildnifsmaler; felbft feine Bilder aus dem Volksleben find nur genreartige Bild-

niffe [1]); und damit verbunden ift feine Gleichgiltigkeit gegen die abgerundete Compofition, an deren Stelle er nur die malerifche Gruppe giebt. Mögen wir den Grund diefer Eigenthümlichkeit in der Individualität des Künftlers finden oder in dem gefteigerten Verlangen des holländifchen Publikums, fich portraitiren zu laffen: Beides ift ja nur ein Ausflufs der Zeit, und in diefer werden wir daher die wahre Begründung für diefe Einfeitigkeit des Frans Hals zu fuchen haben.

Wir fahen, wie die hiftorifche Malerei in Holland auf den verkümmerten Traditionen fufste, welche fie aus Italien empfangen, wie fie aber trotzdem in dem mafsgebenden Kreife der humaniftifch Gebildeten fo tiefe Wurzeln gefchlagen hatte, dafs fie noch lange als die wahre und die grofse Kunft galt. Auch hatte die reformirte Kirche, fo lange fie noch den Lebenskampf gegen die katholifche Kirche kämpfte, in fchroffer Abweifung allen Pompes der kirchlichen und damit auch der religiöfen Malerei überhaupt die äufseren Wurzeln abgefchnitten. Die bedeutenden künftlerifchen Talente wandten fich daher der unmittelbaren Darftellung der Natur, namentlich der Bildnifsmalerei zu, welche immer da zur Blüthe gelangen und die gröfsten Meifter befchäftigen wird, wo ein Volk durch eigene Kraft fich rafch emporgearbeitet hat und zur Erkenntnifs derfelben gekommen ift. Gerade diefes mit der fchroffften Individualität gepaarte und aus derfelben entfprungene Selbftbewufstfein, geftützt auf eine fataliftifche Richtung des Glaubens und verbunden mit jenem echten Humor, deffen poëtifchen Ausdruck Brederoo's und Cofter's Volksftücke zeigen, war

[1]) G. Hoet erwähnt in feinem »Katalogus« die Bruftbilder der vier Evangeliften, welche auf einer Verfteigerung im Jahre 1760 vorkamen. Diefe leider verfchollenen Bilder würden wahrfcheinlich den fprechendften Beweis für die oben ausgefprochene Behauptung liefern.

der Grundcharakter des nach Freiheit und Selbftändigkeit ringenden Volkes der holländifchen Staaten. Was Wunder alfo, dafs man in der eigenen Perfönlichkeit, der man alle Errungenfchaften verdankte, den würdigften Gegenftand der malerifchen Darftellung erblickte, und dafs gerade die hervorragendften Talente fich dem Bildnifs zuwandten! Hatten doch gerade in der Portraitmalerei fich die altniederländifchen Traditionen am lebendigften erhalten, wie auch der italienifche Einflufs hier nur günftig zur Befreiung von der alterthümlichen Befangenheit der Darftellung beigetragen hatte. Den Beweis liefern uns die Bildniffe des Scoreel und feines berühmten Schülers Antonis Mor.

Diefe ausgeprägte Individualität feines Volkes, welche Frans Hals zum Bildnifsmaler fchuf, ift es zugleich, die der Meifter in feinen Portraits verkörpert, die er treffender auffafst, geiftreicher wiedergiebt als irgend ein Zeitgenoffe feines Landes. Nur ein wahrhaft grofser Künftler ift im Stande, feinen Bildniffen nebft der vollen perfönlichen Eigenthümlichkeit zugleich den allgemeinen Charakterzug feiner Zeit, feines Landes aufzuprägen; diefen lebendig auszudrücken, und nicht etwa vor Allem durch Fefthalten an kleinen und kleinlichen Aeufserlichkeiten eine täufchende Aehnlichkeit zu erzielen, wird fein Streben fein. Der Grad, in welchem Frans Hals diefes Ziel erreicht hat, fichert demfelben feinen Platz unter den gröfsten Bildnifsmalern aller Zeiten. Seine Bildniffe find in diefem Sinne wahrhaft hiftorifch; fie geben die Männer feiner Zeit in ihrer ganzen Art, als ein Gefchlecht voll der ftärkften Leidenfchaften, welche jedoch ein fcharfer Verftand und eine eiferne Willenskraft zu lenken wiffen.

Andererfeits ift in diefen Bildniffen die Individualität fo lebensvoll, fo momentan und gewöhnlich mit folchem Humor erfafst, dafs fie gleichzeitig dadurch einen fitten-

bildlichen Charakter tragen, wie umgekehrt die Genrebilder des Meifters in ihrer hervorragend individuellen Auffaffung mehr bildnifsartig erfcheinen. Jene meift lebensgrofsen Figuren fingender und fpielender Knaben, ausgelaffener Kneipbrüder und lofer Dirnen, jene Matrofenmütter, Schalksnarren und Strafsenverkäufer find Portraits aus den unterften Schichten des Volkes, deren toller, unverwüftlicher Humor aus derfelben Quelle ftammt wie das vornehme Selbftvertrauen, das kecke, heitere Lächeln in den Bildniffen der höheren Stände. Diefe Volkstypen geben uns die Ergänzung, den nothwendigen Gegenfatz zu jener vornehmen Welt. Der Humor und die malerifche Behandlung des Künftlers vermitteln gleichfam in feinen Darftellungen jene Gegenfätze der Stände und geben uns fo ein lebensvolles, grofs gehaltenes Bild der ganzen Zeit.

Der Auffaffung des Frans Hals entfpricht feine Malweife, und zwar macht fich bei ihm das malerifche Princip, welches ja überhaupt für die holländifche Malerei beftimmend ift, vorwiegend im Colorit, in der Herrfchaft des Tones geltend. Hals fieht feine Geftalten, wie fie ihm im Leben entgegentreten, im einfachen Tageslicht, nicht, wie Rembrandt, im phantaftifchen Helldunkel, welches dem gefchloffenen Licht des holländifchen Zimmers entlehnt ift. Sein Licht ift daher gleichmäfsig vertheilt; und zwar wählt der Künftler im Intereffe der gleichmäfsigen Beleuchtung nicht ein helles Sonnenlicht, welches in den reichen Stoffen grelle Lichter und fchwarze Schatten hervorrufen würde, fondern ein gedämpftes Tageslicht. Diefes läfst die Localfarben genügend zur Geltung kommen, geftattet aber zugleich ein ftarkes Hervortreten des Tones, der bei Frans Hals fich ganz verwandt mit der gleichzeitigen Landfchaftsmalerei entwickelt. Bei aller Brillanz der Farben, wie er diefelbe namentlich in den reichen und bunten Koftümen feiner Schützen-

ſtücke zu entfalten weiſs, ordnet Frans Hals dieſelben immer mit der gröſsten Feinheit der Färbung des Fleiſches unter; er läſst das Geiſtige ſtets über das Materielle dominiren, giebt die Kleider nur gerade ſo weit, als ſie eben wirklich die Leute machen. Deſshalb macht er von der Carnation ſtets die übrigen Localfarben abhängig, beſtimmt danach die Haltung des Gemäldes und kennzeichnet ſo auf den erſten Blick den Kopf als den geiſtigen Mittelpunkt, die Hände als die unmittelbaren Vermittler des geiſtigen Ausdrucks.

Wie meiſterhaft unſer Künſtler die Trachten ſeiner Zeit für ſeine maleriſchen Zwecke zu benutzen verſtanden, dafür möchte ich nur auf ſeine Behandlung des Schwarz, namentlich aber auf ſeine Behandlung der weiſsen Halskragen hinweiſen. Indem er das höchſte Licht in denſelben concentrirt, trennt er gewiſſermaſsen den Kopf vom Rumpfe, den Geiſt vom Körper; und doch ſtellt er die nöthige Vermittlung wieder her durch die hellen Reflexe, welche der Kragen auf der dunklen Kleidung hervorruft, wie umgekehrt durch die Dunkelheiten, welche die durchſcheinende Kleidung im Kragen erzeugt.

Durch die Farbengebung iſt auch ſeine Zeichnung bedingt. Sahen wir, daſs Hals ſchon das Licht in Maſſen vertheilte, die Färbung in groſsen Maſſen zuſammenfaſste, ſo können wir uns nicht wundern, auch in ſeiner Zeichnung denſelben groſsen, nur auf das Weſentliche gerichteten Stil wahrzunehmen. Als ſtrenger Naturaliſt ſchenkt er ſeinen Modellen freilich nichts von ihren Eigenthümlichkeiten, von unſchönen Zufälligkeiten; aber er ordnet dieſe Details durchaus dem ganzen und groſsen Eindruck der Erſcheinung unter. Er giebt die Geſtalt nur in ihren bedeutendſten Formen und Bewegungen, die Gewandung im einfachen groſsen Faltenwurfe, wodurch ſeine gleichmäſsige Beleuchtung, ſeine ruhige klare Färbung möglich wird.

Die Ausführung ist natürlich durch diese malerische Auffassung gleichfalls bedingt; sie ist durchweg grofs und einfach, ja häufig geht der Maler nur gerade so weit darin, als es das Verständnifs erfordert. Defshalb spielt der Vortrag in den Gemälden des Frans Hals eine so wesentliche Rolle, fast niemals aber auf Kosten des Ausdrucks. Houbraken charakterisirt die Malweise des Meisters treffend durch die Worte, die er dem van Dyck in den Mund legt: »Niemals habe er Jemand gekannt, welcher den Pinsel so sehr in seiner Gewalt habe, dafs er nach der Anlage eines Portraits die wesentlichen Züge in den Lichtern und Schatten mit Einem Pinselstrich, ohne zu verschmelzen oder zu ändern, am richtigen Platz wiederzugeben verstand. Er legte seine Portraits fett und verschmolzen an und brachte erst dann die Pinselstriche (penceeltoetsen) darin an, indem er sagte: jetzt mufs noch die Handschrift des Malers hinein.«

Innerhalb dieser allgemeinen Merkmale seiner Kunstweise trägt Frans Hals natürlich der Individualität in jedem einzelnen Falle besondere Rechnung und modificirt danach seine Behandlung. Allein dafs aufserdem seine Auffassung wie seine Malweise, dafs Vortrag, Färbung und Ton im Laufe der Zeit nicht unwesentliche Veränderungen erleiden, ist bei einer der Zeit nach so ungewöhnlich ausgedehnten Thätigkeit begreiflich. Dieselbe erstreckt sich über mehr als sechs Decennien: sie fufst noch auf altniederländischen Traditionen, führt dann die erste Epoche selbständiger holländischer Kunst zu ihrem Höhepunkt und ragt schliefslich noch in den Anfang des Verfalles, in die Zeit, wo selbst das gröfste Genie holländischer Kunst, wo Rembrandt bereits aus der Mode gekommen war.

In den ersten uns bekannten Gemälden, namentlich in dem Schützenmahle vom Jahre 1616, war die Färbung kräftig in einem tiefen bräunlichen, etwas schweren Tone

und die Ausführung, namentlich in den Köpfen, noch ſorgfältig, ſtellenweiſe ſelbſt etwas glatt. Bereits in den Genrebildern deſſelben und der nächſtfolgenden Jahre iſt der Vortrag durchweg breiter bis zur Primabehandlung, der Ton kühler und grauer. Um das Jahr 1625 iſt der Meiſter dann zu einer Auffaſſung und Behandlungsweiſe fortgeſchritten, die im Weſentlichen etwa ein Jahrzehnt maaſsgebend bleibt. Ein friſcher, köſtlicher Humor lacht uns aus allen dieſen Bildern entgegen: aus den reichen, vollen Localfarben, dem hellen, blonden Tone, der ſpielend leichten Behandlung, die bald in wenigen Stunden in unvertriebenen Striemen und Strichen mit dem Borſt- und Spitzpinſel die Perſönlichkeit auf die Leinwand bringt, bald in liebevoller, zarter Vollendung die Eigenthümlichkeit bis in das feinſte Detail zu geben ſucht.

Schon vor dem Jahre 1635 beginnt die Färbung wieder tiefer zu werden, die Beleuchtung wird gleichmäſsiger, der Ton wird dunkler und beginnt ſtärker zu prävaliren. Der vorübergehende Einfluſs Rembrandt's auf Frans Hals, welchen wir etwa zwiſchen den Jahren 1638 und 1643 verfolgt haben, dient nur dazu, dieſe neue Richtung des Meiſters ſchärfer auszuprägen und fortzuentwickeln. Da um dieſe Zeit auch die einfache ſchwarze Tracht allgemeine Mode wird, gibt Hals demgemäſs auch der Färbung des Fleiſches einen grauen Ton und ſetzt die Figur von grauem Grunde ab. Dieſer graue Geſammtton, den man von vornherein ſchon in den Gemälden des Meiſters durchfühlt, war Anfangs noch tiefgoldig, dann dem Olivengrün verwandt, ſpäter mehr aſchgrau und zuletzt geradezu ſchwärzlich, aber (mit wenigen Ausnahmen der letzten Zeit) ſtets leuchtend und ſatt. Derſelbe beſtimmt ſeine Behandlung vom Jahre 1640 an bis zu ſeinem Tode, alſo durch einen Zeitraum von 25 Jahren. Der Künſtler wird immer breiter im Machwerk, immer ſparſamer

mit der Farbe, bis er schliesslich in jenen beiden Regentenstücken vom Jahre 1664 an der äusserften Grenze der Einfarbigkeit und Breite anlangt, welche von keinem anderen Meifter weiter getrieben ift.

Wir werden den Ton eines Gemäldes im Allgemeinen als den Ausdruck der Stimmung des Künftlers betrachten können. Rubens' glänzendes, von äusserem und innerem Glück fo hoch begünftigtes Alter findet feinen deutlichen Widerschein in jenem hellen, leuchtenden Ton, in welchem die Farben feiner späteren Gemälde erglänzen. Rembrandt, welcher unter den harten Schlägen des Unglücks eine Zeit lang einen ähnlichen düfteren, faft farblofen Ton anftimmt, wie wir ihn bei Frans Hals beobachteten, läfst in dem goldigen Abendroth feiner letzten Gemälde die Rückkehr zu innerer Ruhe und Faffung erkennen. Anders ift es mit Frans Hals; eine Geftalt aus alter Zeit, von Aufsen verlaffen, im Innern ohne den nöthigen Halt fieht er die Welt nur in afchgrauer Färbung, gönnt er ihr kaum noch ihre natürliche Form, nicht mehr ihre frifche Farbe; wie feine Mitmenfchen ihm felbft nur das Nothdürftigfte zum Friften des Leben verabfolgten, fo bewilligt der achtzigjährige Greis den Geftalten in jenen letzten Gemälden auch gerade nur fo viel Zeichnung, fo viel Farbe, um fie als Menfchen, als lebendige Menfchen erfcheinen zu laffen.

Wir haben fchon in der Einleitung erwähnt, dafs die Bedeutung des Frans Hals zu einem wefentlichen Theile in dem grofsen Einfluffe auf feine Zeitgenoffen, insbefondere in feiner Lehrthätigkeit beruht, in den zahlreichen Schülern der verfchiedenften Art, welche er heranbildete, und auf welche wir gleich näher einzugehen haben.

Zu dem trefflichen Lehrer machten Hals die verfchiedenen Eigenfchaften, die wir fchon an ihm kennen: feine

ausfchliefsliche Thätigkeit als Bildnifsmaler, feine ebenfo echt hiftorifche als humoriftifch fittenbildliche Auffaffung, fowie der vollendete malerifche Ausdruck derfelben, der fich in einer ebenfo ficheren, wie anfchaulichen Behandlung und in gröfster Beherrfchung aller malerifchen Mittel kundgibt.

Aber nicht das allein kann fo viele Schüler zu ihm geführt und an ihn gefeffelt haben. Die Ehrfurcht vor dem Meifter, die felbft Houbraken anerkennt, galt nicht allein dem Künftler, fie mufste auch dem Manne gelten, deffen offener Charakter, deffen Lebensluft und Humor auch auf feine Söhne vererbte, wie Houbraken erzählt, und fie zu gern gefehenen Gäften machte.

Ein intereffantes Beweisftück für diefe Anhänglichkeit der Schüler an Frans Hals giebt uns ein erft feit Kurzem feiner Bedeutung nach bekannt gewordenes Genrebild von Hiob Berck-Heyde im Mufeum von Haarlem (früher bei Quarles van Ufford dafelbft), das auch in mancher anderen Beziehung von Intereffe ift. Wir blicken in ein Atelier, in welchem eine Anzahl junger und älterer Maler nach einem nackten Modelle zeichnen, während der bejahrte Meifter einen jüngeren Mann in der Thür empfängt. Die Infchriften auf der Rückfeite (freilich erneuert bei der Rentoilage) machen uns mit dem Atelier und feinen Infaffen bekannt; und obgleich das Bild kein Portraitftück fein will, obgleich es nur ein Werk zweiten Ranges und obenein nicht befonders erhalten ift, fo beftätigen fich diefe Infchriften doch durch verfchiedene Anhaltspunkte. Wir fehen das Atelier von Frans Hals vor uns, etwa um das Jahr 1652 oder wenig fpäter. Der Greis, leider vom Rücken gefehen, begrüfst den eintretenden noch jugendlichen Philips Wouwerman, einft feinen Schüler, wie man jetzt annimmt. Um den Tifch gruppirt fitzen Dirck Hals, dem Bruder Frans fehr ähnlich, dann die Söhne des letzteren: Frans, Harmen, Johannes, Klaes, ein zweiter, urkundlich

nicht bekannter J. Hals Fz. [1]), weiter Dirck van Delen, Pieter Molyn (jun.?), Gerrit Berck-Heyde und der Maler des Bildes, Hiob Berck-Heyde, ein Jüngling von etwa 23 Jahren, — alſo mit Ausnahme von Gerrit und vielleicht auch Hiob Berck-Heyde und Klaes Hals ſämmtlich ſchon Meiſter, nicht mehr Lehrlinge. Wahrlich ein Beweis, daſs die alten Schüler des Meiſters nicht vergaſsen, wie viel ſie noch immer von ihm lernen konnten, daſs ſie wuſsten, hier freundſchaftlich empfangen zu werden, hier belehrende und erheiternde Stunden zu verbringen.

Wir haben uns im Eingange dieſes Kapitels die Frage vorgelegt, ob heute eine Biographie des Frans Hals noch eine Ehrenrettung an dem Meiſter zu vollziehen habe, und verneinend darauf geantwortet. Wenn wir jetzt zum Schluſſe die umgekehrte Frage aufwerfen, ob nicht heutzutage die Bedeutung des Frans Hals überſchätzt wird, ſo müſſen wir dieſelbe, glaube ich, theilweiſe bejahen — wenigſtens wenn wir für die Werthſchätzung eines Meiſters in den Preiſen, die für ſeine Werke gezahlt werden, den Maſsſtab zu finden haben. Frans Hals iſt zunächſt ausſchlieſslich Bildniſsmaler; und auch als ſolcher iſt er mit den gröſsten Meiſtern, namentlich mit den ihm verwandten Coloriſten, einem Titian, Rubens, Rembrandt und ſelbſt Velazquez, mit dem ein Vergleich vielleicht am nächſten läge, doch nicht in einer Reihe, ſondern erſt n a c h denſelben zu nennen. Ihm geht die Kunſt jener groſsen Meiſter ab, durch das Licht, durch das Helldunkel der Farbe ihr Materielles zu nehmen und die Perſönlichkeit gewiſſermaſsen zu verklären. Wenn wir dieſen höchſten Maſsſtab anlegen, erſcheinen ſeine Bild-

---

[1]) Mit Jan Hals Jansz, den Houbraken als Maler nennt, kann derſelbe nicht identiſch ſein, auch wenn wir einen Irrthum des Abſchreibers jener Inſchrift auf der Rückſeite des Bildes annehmen wollten, der leicht Jz. und Fz. hätte verwechſeln können. Denn Jan Hals, der Sohn unſeres Frans, vermählte ſich erſt im Jahre 1648.

niſſe nicht wie vollendet abgerundete Gemälde, ſondern wie meiſterhafte Studien; der Ton ſeiner Bilder, ſelbſt der beſten Zeit, erſcheint neben Bildniſſen eines Rembrandt oder Tizian zu ſchwer und erdig; und die Behandlungsweiſe wird ſich, mit einem Velazquez verglichen, der ihn an Breite und Einfachheit derſelben noch überbietet, leicht als ſolche neben der Perſon und dem Bilde zu anſpruchsvoll vordrängen. Freilich in der treffenden Wiedergabe der Individualität, der maleriſchen Meiſterſchaft, mit der er in den einfachſten und zugleich gröſsten Zügen die Charakteriſtik der Perſon hinſchreibt, ſteht Frans Hals keinem Künſtler nach; und in der Bedeutung, welche er danach für die Entwickelung der holländiſchen Malerei gehabt hat, gebührt ihm unter den holländiſchen Meiſtern der Platz unmittelbar nach Rembrandt.

Ortsverzeichnifs der Gemälde des Frans Hals [1]).

HOLLAND [2]).

Haarlem.

Mufeum.

1. Feftmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (12 Figuren.) Mon. FH. 1616.
2. Feftmahl der Offiziere der Jorisdoelen. (11 Figuren.) Gemalt 1627.
3. Feftmahl der Offiziere der Adriaensdoelen. (12 Figuren.) Mon. FF. Gemalt 1627.
4. Vereinigung der Offiziere der Adriaensdoelen. (14 Figuren.) Gemalt 1633.
5. Die Offiziere und Unteroffiziere der Jorisdoelen, unter denen auch Frans Hals. (19 Figuren.) Gemalt 1639.
6. Die Vorfteher des Elifabethfpitals. (5 Figuren.) Gemalt 1641.
7. Die Vorfteher des Oudemannenhuis. (6 Figuren.)
8. Die Vorfteherinnen des Oudemannenhuis. (5 Figuren.) Letztere beide 1664 gemalt.

Auf fämmtlichen Bildern find die Figuren nicht ganz bis zu den Füfsen fichtbar, zum Theil nur bis zu den Knieen.

---

[1]) Wo es nicht ausdrücklich anders angegeben ift, find die Figuren in Lebensgröfse.

[2]) Von Houbraken wird in Delft (Cluveniersdoelen) ein grofses Schützenftück erwähnt, das jetzt verfchollen fcheint.

Hofje van Berefteyn.

9. und 10. Die Bildniffe von Nicolaas van Berefteyn und feiner Gemahlin. Datirt 1629. Knieftücke.

11. Herr und Frau van Berefteyn mit fechs Kindern und zwei Wärterinnen im Garten hinter dem Haufe. Ganze Figuren. Um 1630.

12. Junges Mädchen aus der Familie Berefteyn. Ganze Figur. Etwa 1630 bis 1633 entftanden.

(Früher) Madame Copes van Haffelt.

13. »Junker Ramp und feine Liebfte«. Knieftück. 1623. Kürzlich verfteigert.

14. Zwei fingende Knaben. Bruftbild. Um 1625. Wahrfcheinlich das Bild, welches jetzt Herr Quarles van Ufford in Haarlem befitzt.

Amfterdam.

Rijks-Mufeum.

15. Bildnifs des Frans Hals und feiner zweiten Frau Elifabeth Reyniers, in einem Park fitzend. Ganze Figuren. Um 1624. Früher Sammlung Six. (Kat. Nro. 134.)

16. Ein Schalksnarr, Mandoline fpielend. Bruftbild. Um 1625. Früher Sammlung Dupper. (Kat. Nro. 135.)

17. Der luftige Zechbruder. Halbfigur. H Um 1625 bis 1630. (Kat. Nro. 136.)

Mufeum van der Hoop.

18. Portrait einer alten Dame. Datirt 1639. Knieftück; fitzend.

Rathhaus.

19. Doelenftück mit 16 ganzen Figuren. Gemalt 1637.

Athenaeum.

20. Bruftbild des John Barclay († 1621). Vor 1620 gemalt.

Sammlung Six.

21. Männliches Portrait. Oval. Um 1655.

Bei Herrn D. van der Kellen jr. befanden fich 1873

22. und 23. Bildniffe eines alten Mannes und feiner Gemahlin. Kniestücke. Datirt 1643.

Haag.

Königl. Galerie.

24. und 25. Kniestücke eines holländifchen Edelmannes und feiner Gemahlin. Datirt 1625.

Baron van Pallandt.

26. Kleines Bildnifs des Herrn Willem Croes in halber Figur. Gemalt 1658.

Bei H. Neville-Goldfmith (Auction zu Paris 1876) befand fich

27. Ein Exemplar des »Rommelpots« in lebensgrofsen Figuren und

28. Ein männliches Portrait in halber Figur, datirt 1663.

Leerdam.

Hofje.

29. Zwei lachende Jungen. Bez. FHA.

Rotterdam.

Mufeum.

30. Bildnifs eines ältlichen Mannes. Kniestück. Um 1635. (Ein kleines männliches Portrait vom Jahre 1634 ging beim Brande des alten Gebäudes mit verloren.)

BELGIEN.

Brüffel.

Königl. Galerie.

31. Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem van Heythuyfen. Früher im Hofje van Heythuyfen zu Haarlem. Um 1635.

32. Bildnifs des Predigers Joh. Hoornbeek in halber Figur. Datirt 1645. Früher in der Sammlung His van Blockhuyfen zu Rotterdam.

Galerie des Herzogs von Aremberg.

33. Zwei fingende Knaben. Bruftbild. Um 1627.
34. Ein luftiger Zecher. Bruftbild. Um 1635.

Galerie des Vicomte Dubus de Gifignies.

35. Bildniffe eines Ehepaares mit zwei Töchtern in einem Park. Unter halber Lebensgröfse. Um 1638.

Mr. Brugmans.

36. Portraitftück mit drei Kindern um einen mit einer Ziege befpannten Wagen. Ganze Figuren.

Antwerpen.

Mufeum.

37. »De Strandlooper van Haarlem«. Halbe Figur. H Um 1640. (Kat. Nro. 188.)

Mr. Kyms.

38. Männliches Bruftbild in ovaler Einrahmung. 1635.
39. Weibliches Bruftbild. Gegenftück. 1640. — Aus der Galerie des Baron Lippmann-Liffingen zu Wien; früher Akademie zu Caffel.

FRANKREICH.

Paris.

Louvre.

40. Bruftbild von René Descartes. 1655. (Kat. Nro. 190.)
41. (Salle Lacaze.) Lachende Dirne. Um 1630. (Kat. Nro. 65.)
42. (Salle Lacaze.) Bildnifs einer Dame. Knieftück. Um 1650. (Kat. Nro. 66.)

M. Henry Hecht.

43. Kleines Bruftbild von Willem von Heythuyfen. Oval eingerahmt. — Aus der Sammlung Double. Ausgeftellt 1874 im Palais du Corps législatif.

Baronin James Rothschild.

44. Kleines Portrait in ganzer Figur von Willem von Heythuysen. — Früher Galerie van Brienen.

Baron Gustave Rothschild.

45. Der Schalksnarr. Halbe Figur.

M. Lavalart.

46. Bildnifs eines Mannes. Halbe Figur. Ausgestellt im Palais du Corps législatif 1874, wie das folgende.
47. Bildnifs einer Frau. Gegenstück.

Baron de Beurnonville (versteigert 1881; Kat. 299 ff).

48. Der Psalmensänger. Um 1650.
49. Bildnifs einer jungen Frau. Halbe Figur. FH 1644. Aet. 35.
50. Knabe, Seifenblasen machend.
51. Das Fischermädchen; vor Dünen stehend.
52. Der lustige Zecher.
53. Junger Fischerknabe, vor Dünen. Klein.
54. Der Zitherspieler. Klein; bei Licht.

Graf Mniszech.

55. und 56. Kniestück eines sitzenden alten Mannes und seiner Gemahlin. FH 1643.
57. und 58. Bruftbilder eines Herrn und seiner Gattin. Um 1638.
59. Bildnifs einer jungen Frau. Datirt 1634. Kniestück.
60. Bildnifs einer alten Dame. Datirt 1634. Kniestück.
61. Der Rommelpotspieler.
62. Der Schalksnarr. Um 1635.
63. Lachende Dirne. Um 1635.
64. Kleines Bruftbild des Predigers M. Middelhoven. Datirt 1626.

Mr. Secretan.

65. und 66. Kleine Bruftbilder von Scriverius und Gemahlin. FF 1626. Aus der Sammlung Wilson (1881).

Mr. Wilfon (verfteigert 1881).

67. Portrait des H. Pieter van Broecke. Unter der Bezeichnung »l'homme à la canne« berühmt. 1633.
68. Ein Fifcherknabe, feine Waare feilbietend. Um 1620.

Mr. André.

69. Bruftbild eines jungen Mannes, in grauem Koftüm. Um 1655.

Mr. Rothan.

70. Bildnifs einer jungen Frau. Kniefstück. Um 1630. Früher Pereire (Paris), Epftein (Wien), Sirot.
71. Bildnifs eines Mannes.
72. Die Zechbrüder. — Diefe Bilder waren im Palais du Corps législatif 1874 ausgeftellt.

Mr. Charles Pillet.

73. Männliches Bildnifs, unter dem Namen »der Bürgermeifter« bekannt. Um 1630.
74. Bildnifs einer jungen Frau. Um 1650.

Mr. Cocret.

75. Ausgelaffene Gefellfchaft beim Mahle. Knieftück. Bez. F. H. Ausgeftellt im Palais du Corps législatif 1874.

Mr. Warneck (1878).

76. Junger Flötenbläfer. Um 1640.
77. Kleines Bruftbild eines jungen Mannes. Um 1650.
78. Der luftige Knabe. Unfertig.
79. Kleines Bildnifs des Scriverius. Bez. Ætat. 44. 1613.

Madame Lacroix.

80. Portrait von Jan Barentz. Früher Sammlung Bürger.

Ein Portrait bei Mr. Gigoux ift 1871 verbrannt. —

Lille.

Mufée des tableaux.

81. Lachende Dirne; irrthümlich als Hille-Bobbe bezeichnet. Um 1645.

Bordeaux.

Mufée des tableaux.

82. Bruftbild eines jungen Mannes. Bez. ÆTATIS. SVÆ 2.. AN⁰ 1632.

DEUTSCHLAND.

Berlin.

Gemäldegalerie der Königl. Mufeen.

83. und 84. Bruftbilder eines jungen Mannes und feiner Gemahlin. Um 1627. (Kat. Nro. 800, 801.)
85. Kleines Portrait des Predigers Acronius. Datirt 1627. In ovaler Einrahmung. (Kat. Nro. 767.)
86. Kleines Portrait eines jungen Mannes. Datirt 1627. (Kat. Nro. 766.)
87. Bildnifs eines Kindes mit feiner Wärterin. Um 1630. Früher Sammlung Suermondt; aus Schlofs Ilpenftein. (Kat. Nro. 801 G.)
88. Männliches Bildnifs in halber Figur. H Um 1660. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 E.)
89. Kleines Bildnifs eines jungen verwachfenen Mannes. Datirt 1625. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 F.)
90. Bruftbild eines fingenden Knaben. H Um 1625. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 A.)
91. Luftiger Zechbruder. Um 1630. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 B.)
92. Hille-Bobbe von Haarlem. Um 1650. Früher Sammlung Suermondt. (Kat. Nro. 801 C.)
93. Bruftbild des Tyman Oosdorp. Datirt 1656. (Kat. Nro. 801 H.)

H. Profeffor L. Knaus.

94. Zwei muficirende Kinder. Ovales Bruftbild; faft in Lebensgröfse. Um 1630. — Eine Wiederholung befand fich in der Galerie Neven in Köln (jetzt bei H. von Niefewang).

H. von Carftanjen.

95. Das Fifchermädchen. In der Ferne eine Hütte. Bruftbild. Um 1625. Früher bei Gfell in Wien.

H. Schorer.

96. Der Rommelpot. In kleinen Figuren. Früher Sammlung Gfell in Wien.

Caffel.

Königl. Gemälde-Galerie.

97. Luftiger Zecher. Bez. F. Hals F. Gemalt um 1640. (Kat. Nro. 222.)

98. Zwei muficirende Knaben. H. Um 1625. (Kat. Nro. 223.)

99. und 100. Die Bildniffe eines Edelmannes und feiner Gemahlin. Knieftücke. Um 1620. (Kat. Nro. 224, 225.)

101. Bruftbild eines jungen Mannes, fich über den Stuhl lehnend. Um 1660. (Kat. Nro. 226.)

102. und 103. Zwei kleine männliche Bildniffe in halber Figur. Um 1655. (Kat. Nro. 227, 228.)

Sammlung Habich.

104. Lachendes Mädchen. Kleines Köpfchen; Studie.

Dresden.

Gemälde-Galerie[1]).

105. und 106. Kleine männliche Bruftbilder. Gegenftücke. Um 1630. (Kat. Nro. 938, 939.)

Gotha.

Gemälde-Galerie.

107. Bruftbild eines Mannes. Um 1655. (Kat. VIII, 25.)

---

1) Nro. 941 fowie die neuen Erwerbungen Nro. 2367 (früher Dr. v. d. Willigen) und Nro. 2368 (früher Baron Reede van Oudshoorn) find nur Schulwerke. Auch das Portrait Nro. 940 ift nur eine gute Copie eines oben (Paris, bei Mr. Warneck) genannten Bildniffes, vielleicht von einem der Söhne des Meifters.

108. Bruſtbild eines jungen Mannes. Um 1635. Nicht das »Selbſtportrait des Künſtlers«. (Kat. VIII, 40.)

Frankfurt a. M.

Muſeum Städel.

109. Bildniſſe eines Mannes und ſeiner Gemahlin. FH. 1638. Oval. Halbe Figuren. (Kat. Nro. 158, 159.)

110. Kleines Bildniſs eines Jünglings in halber Figur. Datirt 1624. Früher »Nachahmung des A. van Dyck«, jetzt »Art des F. Hals« genannt. (Kat. Nro. 120.)

Hamburg.

H. Conſul Weber.

111. Männliches Bruſtbild. 1634. Aetat 48.

Köln.

Baron Albert Oppenheim.

112. und 113. Bruſtbilder eines lachenden und eines Flöte ſpielenden Knaben. Gegenſtücke. Oval. FH. Um 1625.

Königsberg.

Gemälde-Galerie.

114. Flöte blaſender Knabe und ein lachendes Mädchen. Bruſtbild. Um 1625. Rund; unter Lebensgröſse.

Mühlhauſen bei Köln.

Landrath von Nieſewang.

115. Zwei muſicirende Kinder. Wiederholung des Bildes im Beſitze von H. Prof. Knaus in Berlin.

Schwerin.

Gemälde-Galerie.

116. Männliches Bildniſs. Bruſtbild. Früher fälſchlich van Dyck genannt. Um 1630.

117. und 118. Trinkender und Flöte blaſender Knabe. Gegenſtücke. Rundbilder unter Lebensgröſse. Bez. FH.

Stettin.

Gemälde-Galerie.

119. und 120. Bildnifs eines Mannes und einer Frau. Bruftbilder. Letzteres bez. FH. 1643.

Wien.

Galerie des Belvedere.

121. Portrait eines jungen Mannes in halber Figur. Oval. Um 1650. (Kat. VI, 4.)

H. Remy van Haanen (wohl verkauft?).

122. Bruftbild eines Jünglings. Um 1655.

Galerie Fürft Liechtenftein.

123. Portrait des Herrn Willem van Heythuyfen, vor einer Draperie in einem Park ftehend. Ganze Figur. Gemalt um 1630. (Kat. Nro. 150.)

124. Bruftbild des jungen H. Schade van Weftrum. 1644. Aus der Sammlung Wilfon.

Baron Rothfchild.

125. Bildnifs einer alten Frau, halbe Figur. Datirt 1638.

126. Bildnifs eines Mannes. Knieftück. Um 1655. Früher Sammlung Cremer (Brüffel) und Gfell (Wien).

Wo fich das Portrait eines Mannes von 1634 aus derfelben Sammlung Gfell jetzt befindet, ift mir unbekannt.

Die F. Hals genannten Bildniffe in den Galerien zu München[1]), Braunfchweig, Oldenburg, Stuttgart u. f. w. find nicht von der Hand des Meifters.

---

[1]) Das fchöne grofse Familienbildnifs in der Pinakothek, das dem F. Hals in manchen Theilen, namentlich in den Geftalten des Ehepaares, ganz aufserordentlich nahe kommt, ift durch Mündler vielleicht richtig als Marten Pepyn beftimmt. Wenigftens ift ein fo benanntes weibliches Bildnifs in der Galerie Aremberg zu Brüffel augenfcheinlich von derfelben Hand, auf die mir auch das irrthümlich Rubens benannte Bild der Familie Gerbier in Windfor Caftle fowie zwei Bilder in Caffel (Knabe und Mädchen mit Früchten; früher van Dyck genannt) zurückzugehen fcheinen. Dafür, dafs ein vlämifcher Künftler der Urheber diefer Bilder ift, fpricht der Umftand, dafs in dem Münchener Bilde die Früchte von Suyders, in den Caffeler Bildern von einem verwandten vlämifchen Stilllebenmaler gemalt find.

UNGARN.

Pefth.

Städtifche Gemälde-Galerie (Efterhazy).

127. Bruftbild eines Mannes. Um 1650. Früher fälfchlich K. du Jardin's Selbftportrait genannt.

RUSSLAND.

St. Petersburg.

Galerie der Ermitage.

128. Bruftbild eines Mannes von etwa 35 Jahren. Um 1660. Bezeichnet mit dem eigenthümlichen Monogramme HF, welches der Katalog als doppeltes Monogramm auffafst und daraus auf ein Selbftportrait des Meifters fchliefst! Vielleicht von Harmen Hals. (Kat. Nro. 770.)
129. Bruftbild eines Jünglings. FH Um 1650. (Kat. Nro. 771.)
130. Bildnifs eines jungen Mannes in halber Figur. FH. Gemalt um oder nach 1660. (Kat. Nro. 772.)
131. Bildnifs eines Offiziers. Gemalt um 1635. Alfo nicht Gegenftück des vorigen Bildes, wie der Katalog angiebt. (Kat. Nro. 773.)
Nro. 774 ift Hals irrthümlich zugefchrieben.

In den Privatfammlungen zu St. Petersburg ift mir kein Bildnifs des Meifters vorgekommen. Dagegen höre ich, dafs fich in mehreren kleinen Privatgalerien Livlands und Curlands echte Werke des F. Hals befinden follen.

ENGLAND.

London.

National Gallery.

132. Kopf einer alten Frau. Um 1645.

Bridgewater Gallery (Lord Ellesmere).

133. Kopf einer alten Frau. Um 1640.

Buckingham Palace.

134. Portrait eines Mannes. Kniestück. H. 1630. Aet. 36.

Marquis of Bute.

135. Bildnifs eines Geistlichen. Um 1635.

Mr. Cartwright.

136. Brustbild eines jüngeren Mannes. Um 1655.

Devonshirehoufe (Duke of Devonshire).

137. Selbstportrait in halber Figur. Um 1622.

Mr. Lewis Fry.

138. Selbstportrait des Künstlers. Brustbild. Um 1630.

Earl Ronald Gower.

139. Lachender Knabe.

Mr. S. K. Mainwaring.

140. Bildnifs eines Malers (nicht der Künstler felbst). Sitzend; in halber Figur. — H. 1635.

Manchesterhoufe (Sir Richard Wallace).

141. Bildnifs eines Offiziers; halbe Figur. Datirt 1624.

Mr. Louis Miéville.

142. Bildnifs eines jungen Malers. H. 1644. ÆTA. 32.

Lord Northbrook.

143. Ein Häringshändler. Kniestück. H. 1616. Aetatis suae 73. Wappen: Einhorn auf Wellen. Devife: Wie begeert. (Vergl. v. d. Willigen, p. 348 f.)

Mr. J. Walter.

144. Kleines männliches Bildnifs in halber Figur. Um 1650.

Chiswick Houfe (Duke of Devonshire).

145. Weibliches Bildnifs. Um 1628.

Hamptoncourt.

146. Kleines Portrait eines Mannes in ganzer Figur. Um 1628. (Kat. Nro. 676.) — Nro. 682 fcheint mir für den alten Frans Hals zu gering.

Hopetown Houfe (Earl of Hopetown).

147. Der Fifcherknabe. Um 1630.

Knowlsley Houfe (Earl of Derby).

148. Bruftbild eines ältlichen Mannes. Um 1640. Als »unbekannt« bezeichnet.

Longford Caftle (Earl of Radnor).

149. und 150. Kleine Bildniffe von Mann und Frau. Datirt 1628. Aet. 66 und 60.

Lowther Caftle (Earl of Lowther).

151. Bruftbild eines ältlichen Mannes. Um 1660.

Panshanger (Earl of Cowper).

152. Männliches Bruftbild. Um 1650.

Petworth (Lord Leconfield).

153. Bildnifs eines Mannes in mittlerem Alter. Um 1630.

Wiltonhoufe (Earl of Pembroke).

154. Der Rommelpot. In lebensgrofsen Figuren.

Woburn Abbey (Duke of Bedford).

155. Bildnifs eines holländifchen Edelmannes. Um 1625. Irrthümlich als Selbftportrait des Künftlers bezeichnet.

In den Galerien von Kopenhagen und Stockholm, die fo reich find an guten holländifchen Gemälden aller Art, befindet fich kein Werk des Frans Hals. Ebenfowenig bin ich je in Italien oder Spanien einem feiner Werke begegnet.

Im Gegenfatze zu den Gemälden des Frans Hals gehören Zeichnungen von feiner Hand zu den gröfsten Seltenheiten. Ich geftehe fogar, dafs fämmtliche in den Kabineten und Privatfammlungen unter feinem Namen ge-

henden Zeichnungen mir nicht den Eindruck der Echtheit machen. So ſind die beiden bekannten Zeichnungen mit Gruppen aus einem ſeiner Haarlemer Schützenſtücke, welche das Teyler-Muſeum in Haarlem beſitzt, zweifellos ſpätere Zeichnungen nach jenem Bilde. Gleichfalls wohl nur eine alte, aber treffliche Copie iſt die farbige Zeichnung des jungen Mädchens, deſſen ſchönes Gemälde bei Mr. Rothan in Paris ſich befindet, im Beſitze von Mr. Burton in London, ausgeſtellt 1878/79 in der Grosvenor Gallery. Im Berliner Kabinet iſt der Kopf eines Mannes, auf blauem Papier in Kohle ausgeführt und weiſs gehöht, eine alte gute Zeichnung aus der Zeit des Meiſters nach einem Bildniſs deſſelben, das ich in Paris bei Mr. Warneck ſah und von dem die Dresdener Galerie eine alte Copie unter Hals' Namen beſitzt. Ebenda (früher in der Sammlung Suermondt) die treffliche Zeichnung eines alten Cavaliers, die am unbeſtrittenſten als ein Werk des Frans Hals anerkannt und mehrfach reproducirt worden iſt; allein ich vermag ſie doch nur für eine beſonders gelungene Arbeit des A. Palamedes zu halten. Eine ähnliche gröſsere Zeichnung, leicht in Tuſche ausgeführt, die Koſtümzeichnung eines jungen kokett daſtehenden Mannes, die zweimal in der Schrift des ſiebenzehnten Jahrhunderts F. Hals bezeichnet iſt, trägt mehr den Charakter eines »Geſellſchaftsmalers« unter dem Einfluſs des Meiſters; für ihn ſelbſt iſt ſie nicht markig genug behandelt und zu flau im Ton. An den jüngeren Frans Hals zu denken, erlaubt das Koſtüm nicht, da nach demſelben die Zeichnung ſpäteſtens in das Ende der zwanziger Jahre fällt. Müſſen wir dieſelbe immerhin, wenn auch als zweifelhaft, mit in Betracht ziehen, ſo ſcheint mir eine andere Zeichnung, welche daſſelbe Kabinet als »Schule des Frans Hals« regiſtrirt hat, ein echtes und zwar das einzige zweifelloſe Blatt von der Hand des Frans Hals. Sie zeigt ein junges, lachendes Mädchen

in halber Figur, im Begriff — wie es ſcheint — ihr Mieder aufzuneſteln. In Schwarz- und Rothkreide ausgeführt, trägt die ganz flüchtige, aber höchſt energiſche und maleriſche Behandlungsweiſe durchaus den Charakter der Gemälde des Meiſters. In ihrem Lächeln gleicht die junge Dirne der Amme in dem Berliner Bilde aus Schloſs Ilpenſtein. — Was ſonſt an Zeichnungen unter dem Namen des Frans Hals geht, ſteht demſelben noch ferner als die oben genannte Zeichnung: im günſtigſten Falle pflegen es Studien des P. Codde, Dirk Hals oder andere Geſellſchaftsmaler zu ſein.

Hals hat in alter und neuer Zeit tüchtige Künſtler gefunden, welche ſich die Reproduction ſeiner Werke zur Aufgabe ſtellten. Sein gewandteſter Interpret war ſein Landsmann (und vielleicht Schüler) Jonas Suyderhoef; die Stiche Suyderhoef's nach berühmten Perſönlichkeiten Hollands, namentlich Haarlems, Meiſterwerke als Stiche, geben zugleich die Auffaſſung und Behandlungsweiſe des Frans Hals in geiſtvollſter Weiſe wieder. Das vorige Jahrhundert hat eine kleine Zahl, zum Theil recht tüchtiger Schwarzkunſtblätter nach unſerem Meiſter hervorgebracht. In neuerer Zeit haben William Unger's Radirungen nach den Meiſterwerken des Frans Hals, darunter nach ſämmtlichen Schützen- und Regentenſtücken des Haarlemer Muſeums, einen groſsen verdienten Erfolg gehabt und weſentlich mit beigetragen, den Ruf des Frans Hals wieder in die weiteſten Kreiſe zu tragen.

DIE

HOLLÄNDISCHE MALEREI

UNTER DEM

EINFLUSSE DES FRANS HALS.

DIE BILDNISSMALEREI.

DAS SITTFNBILD. DAS STILLLEBEN.

DAS ARCHITEKTURBILD.



Einleitung.

Aus vielfachen Ueberlieferungen wiffen wir, dafs aus dem Atelier des Frans Hals eine Anzahl tüchtiger Schüler, Portraitmaler wie Genremaler, Meifter im Stillleben wie im Architekturbild, hervorgegangen find, und unter ihnen Künftler erften Ranges. Bei der Dürftigkeit der Nachrichten über unferen Meifter dürfen wir fchon um defswillen annehmen, dafs die Zahl der Schüler, die uns als folche nicht überliefert find, gleich grofs oder noch gröfser war, als die Zahl derer, welche ausdrücklich als feine Schüler genannt werden. In der That befähigten die verfchiedenen Eigenfchaften, welche wir in Hals vereinigt fanden, denfelben in höchftem Maafse, auch als Lehrer eine glückliche Thätigkeit zu entfalten. Seine freie malerifche Auffaffung der Individualität mufste jedem Schüler zu Gute kommen; und wenn das Gebiet feiner Gegenftände ein befchränktes war, fo legte er doch dem Schüler für die Wahl feiner Objecte keinerlei Zwang auf. Zeigt fich doch ein ganz befonderes Verdienft des Meifters gerade darin, dafs er die Eigenthümlichkeiten feiner Schüler mit gröfster Pietät refpectirte und nach denfelben ihre Ausbildung leitete.

In feiner Thätigkeit als Lehrer dürfen wir Hals daher mit Rembrandt auf eine Stufe ftellen: ihm kommt er aber auch

in dem Einfluffe, den er über feine Schule hinaus auf die Entwickelung der holländifchen Malerei überhaupt ausübt, wenigftens nahe. Wie wir Rembrandt für die zweite Periode, für die Blüthe der holländifchen Kunft als den mafsgebenden, führenden Meifter zu betrachten haben, fo hat Frans Hals der erften Epoche derfelben, wenigftens nach der einen, hervorragendften Richtung, der nationalen und realiftifchen, feinen Charakter aufgeprägt, direct und indirect nach den verfchiedenften Richtungen hin anregend und beftimmend eingewirkt. Die Grundzüge feiner Auffaffung, treffende Charakteriftik und Humor, fowie jene malerifche Behandlung, welche in der Herrfchaft des Tons gipfelt, find daher von Hals auf diefen ganzen Kreis, auf die umfangreichfte und begabtefte Gruppe feiner Zeitgenoffen übergegangen. Freilich haben diefelben mit ihrem Vorbild und Lehrer neben jenen Vorzügen zugleich eine gewiffe Aeufserlichkeit, Gleichgültigkeit gegen die Gefetze der Compofition und der Schönheit, dann auch den Mangel an tieferer, gemüthvoller Auffaffung und dementfprechend den Mangel an Helldunkel gemein, Schwächen, die in den geringen Talenten zur Plattheit und Leere der Auffaffung fowie zur Flüchtigkeit, ja felbft Rohheit der Behandlung fich fteigern.

Der Thätigkeit und Auffaffung des Meifters entfprechend ift es zunächft die Bildnifsmalerei, auf die er belebend einwirkt, fowie das Sittenbild, welches er geradezu fchafft. Aber im Anfchlufs daran entfteht unter feinem Einfluffe auch eine befondere Stilllebenmalerei und erhält das Architekturbild eine neue malerifche Entwickelung. Darüber hinaus verdankt auch die Landfchaftsmalerei, verdankt überhaupt die gefammte holländifche Malerei dem Frans Hals ihre Ausbildung zu völliger Freiheit in der Beherrfchung der malerifchen Mittel, in treffender Schilderung der Natur nach Form, Farbe und Ton.

Den eigentlichen Schülern des Meifters werden wir daher im Folgenden auch die Künftler anfchliefsen, welche ihre Verwandtfchaft mit Hals einem feiner Schüler oder dem Studium feiner Werke verdanken oder auch nur in die von ihm ausgehende Richtung mit hineingezogen wurden. Kann doch verwandte Auffaffung und felbft verwandte Technik allein nicht dahin führen, zwifchen zwei Meiftern das Verhältnifs von Lehrer und Schüler oder von Mitfchülern aufzuftellen, da häufig ein gutes Theil folcher Verwandtfchaft den Strömungen der Zeit anzurechnen ift. Namentlich wird es auch unfere Aufgabe fein, in den Kreis diefer Betrachtung diejenigen Meifter mit hineinzuziehen, die als Schüler des Frans Hals oder als Nachfolger jenes um ihn fich gruppirenden Kreifes von Malern in ihren Anfängen auf Hals zurückgehen, während fie erft unter Rembrandt's Einflufs zur vollen Entwickelung ihres Talentes gelangen: im Anfchlufs an die Gefellfchaftsmaler Terborch und Metfu; als Maler der Bauernwelt Adriaan und Ifack van Oftade und theilweife felbft der grofse Meifter des vlämifchen Sittenbildes, Adriaen Brouwer; im Stillleben endlich Jan Davidsz de Heem.

---

1. Die Söhne des Frans Hals.

Ehe wir auf die Schüler des Frans Hals und auf die unter feinem Einfluffe fich entwickelnde Kunftrichtung der holländifchen Malerei in ihren verfchiedenen Verzweigungen eingehen, fei kurz der Söhne von Hals Erwähnung gethan. Denn über die meiften derfelben find wir auf wenige urkundliche Nachrichten befchränkt; zudem ftanden fie nach den uns erhaltenen Werken dem Meifter am wenigften felbftändig gegenüber. Gemeinfam war den Söhnen des grofsen Meifters der natürliche Frohfinn und die Luft zur Mufik, Erbftücke vom Vater wie die Tüchtigkeit in der Führung des Pinfels. Unfere Kenntnifs befchränkt fich auf folgende Details, von denen wir die biographifchen faft fämmtlich van der Willigen verdanken.

Harmen Hals,

der im Jahre 1611 geborene Sohn erfter Ehe, war nach einer Auffchrift auf feinem Portrait »Gezelfchapfchilder«; er ftarb im Jahre 1669. Gemälde des Harmen Hals find mir nicht bekannt; doch theilt mir Herr Abr. Bredius mit, dafs kürzlich (1882) in Amfterdam auf der Verfteigerung einer Sammlung aus Deventer ein Gemälde des Meifters vorkam, eine Bauernkneipe darftellend; ein rohes Machwerk, bez. H. Hls. Da-

nach dürfte wohl das eigenthümliche Monogramm des einen Petersburger Portraits, welches wir unter Frans Hals' Werken ſchon genannt haben (Kat. Nro. 770, vergl. oben), keinesfalls auf Harmen Hals bezogen werden.

Johannes Hals,

von welchem uns nur bekannt iſt, daſs er ſich im Jahre 1648 und zum zweiten Male 1649 verehelichte, wird mehrmals von G. Hoet in ſeinem »Katalogus« erwähnt und zwar unter dem Beinamen »den gulden ezel«. Eine »Bauernhochzeit«, der »Kopf des heil. Petrus«, ein lebensgroſses Bildniſs in ganzer Figur von ſeiner Hand erreichten Preiſe, wie kaum in derſelben Zeit die Bilder ſeines Vaters, nämlich zwiſchen 16 und 30 Gulden.

Mir ſind bisher folgende Werke zu Geſicht gekommen, welche ſich nach ihren Bezeichnungen mit groſser Wahrſcheinlichkeit dieſem Johannes Hals zuſchreiben laſſen: Ein Zechbruder, in halber Figur und unter halber Lebensgröſse, wurde 1876 der Berliner Galerie als ein Werk des Frans Hals zum Kaufe angeboten. An dieſen in Auffaſſung, Färbung und Behandlung ſich unmittelbar anlehnend, ſteht es doch in jeder Beziehung weit hinter ihm zurück. Es trägt die Bezeichnung İH 1643. Ein ähnliches, mehr dem Dirk Hals verwandtes Bild von etwa gleicher Gröſse, ein leſendes Mädchen darſtellend, im Beſitze des Herrn Conſul Weber in Hamburg; es trägt das Monogramm İHF. Das Britiſh Muſeum beſitzt eine ſehr tüchtige groſse Zeichnung mit der anſcheinend ſpäteren Aufſchrift Jan Hals, das Knieſtück eines Mannes, der an einer Tonne ſteht; energiſch behandelt und breit aufgefaſst, jedoch mehr dem Delft'ſchen Vermeer als dem alten Hals ähnlich; etwa von 1655. — Möglich, daſs auf Jan Hals auch ein Bruſtbild in mehr als halber Lebensgröſse zurückgeht, das die eigenthümliche Bezeichnung hat

In Auffaſſung, Haltung, Färbung und Behandlung lehnt ſich der Künſtler unmittelbar an Frans Hals an, wenn er auch ängſtlicher und ſorgfältiger erſcheint. Das Bild befand ſich früher in der Sammlung Engerth in Wien. Herr B. Suermondt ſchrieb es dem R. Hals zu, auf welchen aber das Monogramm keinesfalls paſst. Dieſelbe Bezeichnung trägt das treffliche kleine Bild eines Lautenſpielers, bei Kerzenlicht, in der Galerie Six zu Amſterdam. Es wurde bisher dem Frans Hals zugeſchrieben, dem es in der That ganz nahe ſteht.

In einer Verlooſung von Bildern, welche 1649 Jan de Bondt in Wyck bei Utrecht veranſtaltete, kam ein kleines Bild von Joan Hals vor, »een goortenteller« (ein Geizhals), taxirt 20 fl. (Obreen, Archief II, 85).

Houbraken nennt auſser dieſem Jan Hals Fz. auch einen

Jan Hals Janszoon.

Muthmaſslich iſt dies der Jan Jansz. Hals, welcher nach van der Willigen's Mittheilung am 11. Juni 1674 in der Annakirche zu Haarlem beſtattet wurde.

Nicolaas Hals,

1628 geboren, wurde 1655 in die Lucas-Gilde zu Haarlem aufgenommen, zu deren Vorſtehern er in den Jahren 1682, 1683 und 1685 gehörte; er ſtarb im Jahre 1685. Er ſoll Landſchaften und Bauernſcenen gemalt haben. Doch iſt von ihm meines Wiſſens kein Werk bekannt.

Muthmaſslich iſt dieſer Klaas ein und dieſelbe Perſon mit dem Klaas Hals, welchen Houbraken irrthümlich (mit Jan zuſammen) als Sohn des älteren Jan Fransz. Hals aufführt.

Als Künſtler ohne Zweifel der bedeutendſte von den Söhnen des Meiſters und zugleich der einzige, welchem noch eine gröſsere Zahl von Werken zugeſchrieben wird, iſt

Frans Hals,

welcher im Jahre 1643 getraut wurde und 1669 noch am Leben war. Dennoch ſind wir auch über ſeine Werke vielfach im Zweifel, weil ſich der Sohn genau derſelben Monogramme bedient, wie der Vater. Bisher führte man nämlich die Bezeichnung FH nur auf den jungen Frans zurück; allein daſſelbe Monogramm findet ſich auch auf verſchiedenen, meiſt ſogar frühen und völlig zweifelloſen Gemälden des älteren Frans Hals, u. a. auf einem der Schützenſtücke von 1627 in Haarlem. Und umgekehrt ſind eine Reihe mit dem Monogramm FH bezeichneter Bilder zu gering für den alten Frans, ſo daſs ſie wohl, namentlich wenn ſie — wie es mehrfach der Fall iſt — nur geringere Wiederholungen nach bekannten Originalen deſſelben ſind, auf den Sohn Frans zurückgeführt werden dürfen. Jedoch iſt hier die Entſcheidung oft ſchwer zu treffen, ob eine flüchtige Improviſation des Vaters oder eine beſonders glückliche Nachahmung des Sohnes vorliege.

Als ſolche Werke des jungen Frans erſcheinen mir die kleinen Bruſtbilder eines Dudelſackſpielers und eines Geigers in der Galerie zu Schwerin, beide FH bezeichnet, und zwei ähnliche aber weſentlich beſſere, in blondem Ton gehaltene »rontjes« mit den Köpfen lachender Knaben im Beſitze Sr. Maj. des Königs der Belgier. Freie Wiederholungen bekannter Bilder ſeines Vaters, wie die Hille-Bobbe als Fiſchweib und der Raucher in Dresden (Nro. 2568), eine andere Hille-Bobbe im Muſeum zu New-York, der Rommelpotſpieler an verſchiedenen Orten u. ſ. f., ſtehen hinter den Originalen durch Nüchternheit der Auffaſſung und flüchtige, ſelbſt rohe Behandlung ſtets weſentlich zurück. Charakteriſtiſche und zugleich ganz zweifelloſe Werke des jungen Frans ſind zwei gröſsere Compoſitionen, von denen die eine, mit

fünf Figuren in nahezu halber Lebensgröfse, muficirende Kinder darftellend, aus der Sammlung Neven zu Köln in den Befitz des Grafen Potocki zu Paris gelangt ift. Sie ift den frühen Gemälden des Jan Molenaer nahe verwandt aber einfarbiger. Mehr noch ift dies der Fall bei einem Bilde der Schweriner Galerie, welches durch feine zweifellos echte Infchrift (auf einem Krug): FRANTZ HALS [1]) zugleich die Echtheit des ganz verwandten ebengenannten Bildes aufser Zweifel fetzt. Im Vordergrunde eines Zimmers fitzt ein junger Burfche Geige fpielend, den fein Liebchen auf der Zither begleitet; hinten am Kamin ein älteres Paar beim Kartenfpiel, dem eine Alte zufchaut. Während die Typen dem Dirk Hals am nächften ftehen, ift die klare Färbung, die Zufammenftellung der Farben, in denen roth und blau vorherrfchen, die völlig gedeckte und fefte Malweife und der helle kühle Ton wieder ganz auffallend den früheften Bildern des Jan Molenaer verwandt, welchem ich dies Bild irrthümlich früher zugefchrieben habe [2]). Eine grofse, meifterhafte Zeichnung in geölter Kreide, zwei derbe Burfchen am Kneiptifch, welche in der Sammlung Weigel unter dem Namen des alten F. Hals geht, ift diefem Gemälde fo verwandt, dafs fie vielleicht dem jüngeren Frans zugefchrieben werden darf.

Origineller als in folchen Bildern, ja als ein fehr tüchtiger Meifter erfcheint der junge Frans Hals in einer Anzahl von Stillleben, die wir fpäter eingehender befprechen werden.

Reynier Hals.

Von diefem Sohne des alten Hals, der im Jahre 1627 geboren wurde, ift mir ein kleines, RH bezeichnetes Genrebild in der

---

[1]) Vergl. den neuen trefflichen Katalog der Sammlung, von Director Dr. Schlie verfafst.

[2]) Vergl. »Frans Hals und feine Schule«.

Art des Brekelenkam bekannt, ein Bauer am Kneiptifch, welches 1870 auf einer Verfteigerung in Berlin vorkam. Daffelbe verräth nur ein fchwaches Talent.

Nicht zu entfcheiden ift, ob

WILLEM HALS,

von welchem G. Hoet ein Stillleben erwähnt, ein Sohn des Frans Hals war, da über denfelben auch durch van der Willigen's Forfchungen noch nichts bekannt geworden ift.

Houbraken nennt auch zwei Enkel des Frans Hals, die gleichfalls Maler waren, Klaas und Jan Hals Jansz.; »Einer von diefen — fo erzählt Houbraken — lebt noch in Oftindien und ift dort mit einer Meftize oder Halbblut vermählt, ficherlich ihrem Geld zulieb. Diefer hat dort ein Haus gebaut und daffelbe mit Gemälden behangen, nach holländifcher Art, und ift ein grofser Liebhaber und ein Virtuofe in der Mufik, wodurch er fich mehr als durch feine Malerei bei den angefehenen Leuten beliebt zu machen gewufst hat.« Van der Willigen meint, der hier von Houbraken genannte Künftler könne Pieter Hals fein, welchem 1654 ein kirchliches Atteft nach Oftindien ausgeftellt wurde. Allein diefer würde doch kaum noch 1718, als Houbraken fchrieb, am Leben gewefen fein.

2. Die Bildnifsmaler unter dem Einfluffe des Frans Hals.

Von Portraitmalern find uns nur einige wenige als eigentliche Schüler des Frans Hals überliefert. Seiner Biographie nach am bekannteften ift

Vincent Laurensz van der Vinne.

Er wurde geboren zu Haarlem im Jahre 1629, kam im 18. Jahre zu F. Hals, in deffen Schule er neun Monate verblieb, trat 1649 in die Gilde feiner Vaterftadt, heirathete im Jahre 1656 und zum zweiten Male 1668 und ftarb im Jahre 1702. Nach zwei Bildern, welche mir von ihm bekannt find, den Bildniffen zweier feiner Brüder, früher bei Herrn van der Willigen, war er ein wenig origineller Künftler, der fich feinem Meifter in deffen letzter Manier anfchlofs. Seine Inferiorität trat hier um fo fühlbarer hervor, als neben jenen Bildern fein eigenes Bildnifs von der Hand feines Lehrers hing, welches wir als eine der breiteften Arbeiten deffelben erwähnt haben. Intereffanter wie feine Werke find die kurzen Aufzeichnungen des Künftlers, welche uns über zahlreiche feiner Collegen in Haarlem Auffchlufs geben.

Ein weit tüchtigerer Schüler des F. Hals ift der Portraitmaler

Johannes Cornelisz Verspronck,

von welchem wir durch van der Willigen erfahren, dafs er der Sohn des Bildnifsmalers Cornelis Engelze Verfpronck war (im Mufeum zu Haarlem durch ein grofses Schützenftück von 1618 vertreten), dafs er 1597 in Haarlem geboren wurde, 1632 in die Gilde trat und im Juni 1662 in feiner Vaterftadt ftarb. Houbraken erwähnt mit anderen Künftlern von Haarlem eines Bildnifsmalers Gerard Verfpronck, den er einen Sohn des Cornelis Engelze nennt; mit diefem verwechfeln die Kataloge unferen Meifter zuweilen trotz der deutlichen Bezeichnungen auf feinen Bildern. Uebrigens ift es nicht unmöglich, dafs Houbraken unferen Künftler gemeint hat, dem er nur irrthümlich einen falfchen Vornamen gab.

Ich habe den Meifter nach datirten Werken bisher durch einen Zeitraum von zwanzig Jahren verfolgen können, vom Jahre 1634 bis 1653; Burger führt fchon ein Bild vom Jahre 1632 auf. Die beiden bedeutendften befitzt das Mufeum zu Haarlem: »Das Feftmahl der Offiziere des Schützencorps zum heil. Georg« ift lebendig und farbig, nach der gar zu unruhigen Wirkung der Compofition wie der Färbung jedoch ein Bild der erften Zeit, während das zweite Portraitftück vom Jahre 1642, »Die Vorfteherinnen des Heiligengeift-Stifts«, den Meifter in jeder Beziehung auf feiner Höhe zeigt. Zwei männliche Bildniffe vom Jahre 1641 fowie ein weibliches Portrait aus dem Jahre 1650, die gleichfalls im Mufeum zu Haarlem aufbewahrt werden, find Eigenthum des H. Teding van Berkhout dafelbft. In den öffentlichen Sammlungen Deutfchlands kenne ich folgende Bilder des Meifters: In Berlin ein flüffig gemaltes Bildnifs einer Frau vom Jahre 1653, welchem fich ein weibliches Bildnifs der Pinakothek zu München (früher in Schleifsheim, wo es Th. de Keyfer hiefs) eng anfchliefst. Die Bildniffe eines jungen Ehepaares in der Sammlung

zu Woerlitz aus den Jahren 1634 und 1636 find ausnahmsweife in kleinerem Format, etwa von halber Lebensgröfse; in frifcher Färbung und lebendiger Auffaffung ftehen fie dem grofsen Schützenftücke zu Haarlem am nächften. Die gröfste Zahl von Bildern befitzt das Mufeum zu Oldenburg, nämlich vier grofse Bildniffe, von denen drei aus den Jahren 1640 und 1641 Mitglieder derfelben Familie, ein viertes befonders hervorragendes Bildnifs aus dem Jahre 1645 einen jungen Mann darftellt.

In faft allen diefen Bildern fpricht fich fofort eine aufserordentliche Verwandtfchaft mit F. Hals aus, mit welchem er gelegentlich auch verwechfelt wird: fo in dem trefflichen Bildnifs einer alten Dame im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt a. M. (Nro. 175) und einem ähnlich aufgefafften Bildnifs einer jungen Frau bei Sir John Neeld in Grittleton Houfe, beide etwa Anfangs der vierziger Jahre gemalt. Dem Frankfurter Bilde fteht das Bildnifs einer jungen Dame von anziehendem Aeufsern im Befitz des Baron Oppenheim zu Köln fehr nahe. Mit einer heiteren, lebendigen Auffaffung verbindet fich in diefen Bildern ein feiner graulicher Ton der Carnation, eine kräftige Färbung, ein Streben in breiten Maffen und kecken Pinfelftrichen die Form zu geben. Freilich vermag Verfpronck bei alledem feinen Lehrer nicht zu erreichen. Es fehlt ihm eben jene packende Auffaffung, die unmittelbar im Machwerk ihren Ausdruck findet. Er wagt es nicht, fo unvertrieben die markigen Pinfelftriche zu laffen, fo unvermittelt die Töne neben einander zu fetzen, und er vermag feiner Färbung nicht die Frifche, feiner Carnation nicht die Durchfichtigkeit wie Frans Hals zu geben.

Soweit wir feine Entwickelung verfolgen können, wird die helle aber etwas bunte Färbung der früheften Zeit bald durch einen mehr kühlen aber kräftigen Ton gemäfsigt; in den fpäteren Bildern macht fich der Einflufs von Rembrandt's

Kunftweife in gefchloffenerem Licht und im Helldunkel geltend.

Das Selbftportrait des Künftlers und das Bildnifs feiner Gattin befanden fich in der Sammlung des Dr. van der Willigen. Von Werken in öffentlichen Sammlungen fei noch ein treffliches Bildnifs unter Rembrandt's Einflufs in der Ermitage zu St. Petersburg (dat. 1647) und ein anderes im Ryksmufeum zu Amfterdam vom Jahre 1641 erwähnt. In kleineren Privatfammlungen in Deutfchland, Holland und Frankreich begegnet man den Bildniffen des Künftlers nicht felten. —

Wie diefe ausdrücklich als Schüler des Frans Hals genannten Künftler zeigen auch faft alle übrigen Bildnifsmaler Haarlems in diefer Zeit den Einflufs des Hals in gröfserem oder geringerem Mafse. Das Mufeum zu Haarlem giebt durch feine anfehnliche Zahl von Schützen- und Regentenftücken den deutlichften Beleg dafür. Auch Künftler einer ganz verfchiedenen akademifchen Richtung, die fich nach italienifchen Vorbildern und im Anfchluffe an die gleichzeitige vlämifche Kunft entwickelten, entziehen fich diefem Einfluffe nicht: fo Jan de Bray und Pieter Soutman.

Jan de Bray

(† 1697 in Haarlem, feinem Geburtsorte und dem Orte feiner Thätigkeit) zeigt den Einflufs des Frans Hals in der Auffaffung und in dem kühlen graulichen Tone, wie er in den fpäteren Gemälden deffelben herrfcht. Doch ift er in jeder Beziehung nüchterner und flauer, als fein Vorbild. Seine Hauptwerke find die vier Regentenftücke im Mufeum zu Haarlem aus den Jahren 1663, 1664 und 1667. Dem Jan de Bray am nächften ftehend erfcheint auch das grofse Bildnifs eines älteren vornehmen Mannes im Mufeum zu Braunfchweig, früher irrthümlich Admiral de Ruyter benannt,

welches noch Burger als eines der Meifterwerke des Frans Hals befchrieben hat. In dem hellen Lichte, welches das Bild jetzt auf einem neuen Platze hat, würde ein fo feiner Kenner nicht darauf gekommen fein. Die Haltung ift viel zu unficher, die Auffaffung zu kleinlich, Behandlung und Färbung zu zahm und matt, um an jenen grofsen Künftler zu denken. — Wie Jan de Bray auch in Bildniffen kleinen Formats fich unmittelbar an Frans Hals anlehnt, dafür nenne ich als ein leicht zugängliches Beifpiel das männliche Bildnifs der Berliner Galerie, datirt 1666. Format, Anordnung, breite und fette Behandlung kommen feinem Vorbild nahe; der Ton ift klarer und leuchtender als in den grofsen Bildern.

Wie gefchickt auch

Salomon de Bray

(† 1664 zu Haarlem), der Vater des Jan, gelegentlich fich in die Eigenthümlichkeit feines gröfseren Landsmannes und Altersgenoffen hineinzufehen verftand, davon giebt eine treffliche Zeichnung des Berliner Kabinets Zeugnifs, die das Bildnifs des Predigers Joh. Hoornbeek nach dem bekannten Gemälde des Hals in der Brüffeler Galerie vom Jahre 1645 (geftochen von Suyderhoef) wiedergiebt. Sie ift bezeichnet S. de Bray 1650. Ohne diefe Bezeichnung würde diefelbe wohl als ein Werk des Hals angefehen werden.

Ein als Stecher nach Rubens' Werk fehr bekannter Haarlemer Künftler,

Pieter Soutman,

zeigt in feinen beiden grofsen Gemälden der Offiziere der Cluveniersdoelen zu Haarlem aus den Jahren 1642 und 1644 in der frifchen Auffaffung und dem fchwärzlichen Tone fehr deutlich den Einflufs des Frans Hals. Selbft in den Decorationsbildern des Huis ten Bofch beim Haag, die auf feine

Hand zurückgehen, ist dieser Einflufs neben der Einwirkung des Rubens noch sehr wohl zu erkennen. Soutman gilt als Schüler des Rubens; sichere Zeugnisse haben wir dafür nicht, wenn auch seine zahlreichen Stiche nach Rubens seine nahe Beziehung zu demselben aufser Zweifel setzen. Wenn Soutman sich wirklich längere Zeit in Antwerpen aufgehalten hat, so mufs er dies in seiner Jugend gethan haben. Denn sein Landsmann Schrevelius, der ihn unmittelbar nach Frans Hals nennt, sagt, dafs er von Polen, wo er längere Zeit als Hofmaler beschäftigt war, in seine Heimath zurückgekehrt sei; und hier hat ihn Dr. van der Willigen in der That vom Jahre 1628 ab nachgewiesen. In jenem Jahre war er Mitglied einer Handelsgesellschaft in Haarlem; zwei Jahre später vermählte er sich daselbst; 1633 war er bereits Commissar der Lucasgilde und am 16. August 1657 starb er in seiner Vaterstadt, reich und geachtet. Als sein Geburtsjahr wird vermuthungsweise das Jahr 1580 angenommen, jedoch nach obigen Daten und nach den Jahreszahlen auf seinen Werken wahrscheinlich nahezu um ein Jahrzehnt zu früh.

Im Vorbeigehen sei hier darauf hingewiesen, dafs der als Schüler des P. Soutman genannte berühmte Stecher

Johannes Suyderhoef,

wie jener aus einer angesehenen Haarlemer Familie, in seinen zahlreichen Stichen nach Bildnissen des Frans Hals den Geist dieses Künstlers in einer bisher unerreichten Meisterschaft zum Ausdruck gebracht und seine malerische Behandlung in der treuesten und freiesten Weise wiedergegeben hat. Dafs derselbe dem Frans Hals auch persönlich nahe stand, beweist wohl der Umstand, dafs sein Bruder Adriaan mit einer Tochter des Dirk Hals vermählt war. Durch Dr. van der Willigen, dem wir wieder den einzigen Anhalt für die Lebensgeschichte auch dieses Künstlers verdanken, erfahren

wir, dafs J. Suyderhoef im Mai 1686 in feiner Vaterftadt hochbejahrt als Junggefelle verftarb; im Jahre 1677 war er Commiffar der Lucasgilde gewefen.

Ein umfangreiches Portraitftück des Haarlemer Mufeums, die Vorfteherinnen des Heiligen-Geiftftifts in Haarlem im Jahre 1674, zeigt uns einen Künftler unter dem Einfluffe des Frans Hals, von welchem wir nur wenige Werke und faft gar keine Ueberlieferungen über fein Leben haben:

Pieter van Anraadt.

Der fchmutzig graue Ton, der breite Strich in der Pinfelführung zeigen die Anlehnung an die letzte Manier des Künftlers, neben deffen Schöpfungen Anraadt's Bild jedoch geiftlos, flach und flau erfcheint. — Lebte Anraadt in Haarlem als er diefes Bild malte? Für feine Lebensgefchichte find wir auf eine einzige kleine Notiz des Houbraken befchränkt, die wir auch nicht auf ihre Richtigkeit prüfen können: Houbraken fagt von ihm, dafs er 1672 nach Amfterdam zog und dort die Tochter des Dichters J. van der Veen heirathete. Vereinzelte Bildniffe von Anraadt mit Daten zwifchen 1664 und 1675 in den Galerien von Berlin und Amfterdam, ein Regentenftück in Werkhuis ebenda u. f. f.

Auf Grund eines anderen ftattlichen Portraitftückes des Haarlemer Mufeums, welches dort den Namen des

Bartholomeus van der Helst

führt (zehn Offiziere der Cluveniersdoelen zu Haarlem im Begriff das Schützenhaus zu verlaffen), hatte ich früher auch diefen Meifter nach Waagen's Vorgange als einen Nachfolger, vielleicht felbft als einen Schüler des Frans Hals hinftellen zu dürfen geglaubt. Allein jenes Gemälde kann nicht von der Hand des van der Helft herrühren. Die Annahme, dafs derfelbe ein Haarlemer von Geburt, und dafs

er im Jahre 1613 geboren fei, ift uns nur durch Houbraken bezeugt; bei A. van der Willigen finden wir den Künftler mit keinem Worte erwähnt. Doch haben wir defshalb keinen Grund, jene Angaben zu bezweifeln; vielmehr ergiebt der Umftand, dafs fich die zumeift datirten Werke des Meifters erft vom Jahre 1637 ab finden, fein Geburtsjahr um 1613 als fehr wahrfcheinlich. Auch ftimmt damit das Alter des Künftlers auf feinem Selbftbildnifs von 1657 in den Uffizien zu Florenz. Dann kann aber jenes Schützenftück des Haarlemer Mufeums nicht von feiner Hand fein; denn es ftellt die Offiziere der Schützengilde dar, welche im Jahre 1630 abtraten. In diefe Zeit weifen auch die Koftüme des Bildes. Die frifche, faft joviale Auffaffung, die Anordnung, die reiche Färbung innerhalb des graulichen Gefammttons zeigen fehr deutlich einen Nachfolger des Frans Hals, wie er uns in feinen gleichzeitigen grofsen Bildnifsftücken deffelben Mufeums entgegentritt. Ich glaube, zwei bereits genannte Regentenbilder ebenda weifen durch ihre Verwandtfchaft auf den Maler diefer Bilder, nämlich auf Pieter Soutman. Für ihn fprechen nicht nur die oben erwähnten Eigenthümlichkeiten des Bildes, fondern auch die vertriebene Malweife und die Zeichnung, welche namentlich in den Händen noch das Vorbild des Peter Paul Rubens verräth. Doch ift diefes Bild jenen beiden bezeugten Schützenftücken Soutman's, die mehr als ein Jahrzehnt fpäter entftanden, entfchieden überlegen.

Kehren wir zu van der Helft zurück. Scheltema (Aemftels Oudheid I, S. 159 ff.) nimmt an, derfelbe fei fchon jung nach Amfterdam übergefiedelt, da er in den Bürgerliften vom Jahre 1637 an (dem erften Jahre, aus dem diefe noch vorhanden find) fich nicht verzeichnet findet. Für diefe Anficht fpricht, dafs bereits das frühefte datirte Bild des Künftlers in Amfterdam entftand: es ftellt die Regenten des Waale Weefhuis zu Amfterdam im Jahre 1637 dar. In feiner ficheren,

wenn auch fchlichten Auffaffung und Behandlung der breiten, fetten Malweife, dem kräftigen Colorit, der hellen Beleuchtung zeigt fich fchon eine fertige Künftlerhand. Aber an Hals, überhaupt an Haarlemer Meifter jener Zeit erinnern alle diefe Eigenthümlichkeiten viel weniger als an den erften Bildnifsmaler Amfterdams in den erften Jahrzehnten des fiebenzehnten Jahrhunderts, an Thomas de Keyfer. Ohne die Bezeichnung auf dem Bilde würde man fogar am erften auf Keyfer als den Urheber deffelben rathen, gewifs nicht auf van der Helft, der uns in diefer Weife nicht wieder begegnet. Dafs trotz der Meifterfchaft jenes Bildes van der Helft damals noch ein junger, in feiner Kunftweife noch keineswegs in fich abgefchloffener, eigenartiger Maler war, beweifen auch die Gemälde der folgenden Jahre: ein Predigerbildnifs im Mufeum zu Rotterdam von 1638 und mehrere Bildniffe um 1640 in Amfterdam (Rathhaus: Schützenftück vom Jahre 1643; — Ryksmufeum Nro. 146, 147, 149, letzteres vom Jahre 1642), Dresden, Berlin und a. a. O. Diefe verrathen gleichfalls wieder den Einflufs eines Amfterdamer Künftlers, des Rembrandt. Gelegentlich wird der Künftler damals in feinem Vortrage fo glatt wie Abraham de Vries: fo namentlich in den beiden Bruftbildern des Rotterdamer Mufeums von 1646, die früher Govert Flinck genannt wurden (Nro. 107 und 108).

Alles dies weift darauf hin, dafs van der Helft feine künftlerifche Eigenthümlichkeit erft in Amfterdam und unter dem für ein nicht fehr eigenartiges Talent überwältigenden Einfluffe der Künftler von Amfterdam entwickelte. Ob er dort auch feine erfte Lehrzeit durchmachte, oder gar bei welchem Künftler dies gefchah, ift jedoch nach dem uns vorliegenden Material noch nicht zu entfcheiden. Das frühe Bildnifs im Rotterdamer Mufeum, das etwa einen Nachfolger Rembrandt's in der Art des Jacob Backer zeigt, die Ent-

wickelung ſeiner letzten Zeit, ſowie ſeine Auffaſſung bibliſcher oder mythologiſcher Gegenſtände, die an A. van der Tempel und ähnliche Meiſter erinnert: dieſe Umſtände laſſen zuſammen vielleicht die Vermuthung zu, daſs der erſte Lehrer des van der Helſt ein Akademiker in der Art des Lambert Jacobsz oder Jan Bronchorſt war.

---

3. Das holländiſche Sittenbild in der Schule und unter dem Einfluſſe des Frans Hals.

Wenn die ausgeprägte Richtung und die Meiſterſchaft des Frans Hals als Bildniſsmaler wohl der weſentliche Grund iſt, daſs er auf die Portraitmalerei mehr im Allgemeinen anregend wirkte als die Ausbildung einer gröſseren Zahl von ſelbſtändigen Schülern erzielte, ſo erklärt ſich aus ſeiner eigenthümlichen Stellung als Genremaler die groſse Zahl von Schülern des Meiſters, welche das Genre behandelten, die verſchiedenartigen Richtungen und die mannigfache Entwicklung derſelben, endlich die hervorragende Stellung, welche mehrere derſelben in der Kunſtgeſchichte einnehmen. Die unmittelbare maleriſche Auffaſſung in ſeinen Portraits wie in ſeinen genreartigen Bildniſſen und Studien ſowie andererſeits die ſittenbildliche Auffaſſung und Behandlung ſeiner Bildniſſe in kleinem Format wurden für jene Maler zu Vorbildern, nach denen ſie ſich, ohne ihrer eigenthümlichen Begabung Eintrag zu thun, zur Meiſterſchaft ausbilden konnten.

Bei der Wahl ihrer Gegenſtände ſehen wir dieſe Meiſter ſtets auf die niederen Stände greifen, in denen ſich zuerſt das nationale Leben des jungen Staates zu beſtimmter, leicht erkennbarer Form ausprägte, und deren naives Treiben einer maleriſchen Auffaſſung reichen Stoff darbot. Dieſe konnte auch um ſo reiner hier zur Geltung kommen, als ein eigent-

liches Gemüthsleben in diefen Kreifen noch nicht ausgebildet war. Dies aber find eben die beiden Kreife, in welchen fich unfere Meifter bewegen. Dem entfprechend können wir fie, da fchon der Gegenftand für Auffaffung wie für Behandlung wefentliche Verfchiedenheiten mit fich bringt, in zwei Hauptgruppen fondern: in die Maler von »Soldaten-« oder »Gefellfchaftsftücken« und in die Maler von »Bauernftücken«.

A. Die Gesellschaftsmaler.

Jene erste Gruppe von Meistern, an deren Spitze Dirk Hals, der Bruder des Frans, steht, pflegte bis vor Kurzem in ihren Gesellschaftsstücken meist unter den Collectivnamen Antoni Palamedes oder Jan le Ducq zu gehen. In der That sind sie unter sich ausserordentlich verwandt. Bot ihnen doch schon der gleiche Stoff, den sie behandelten, wenig Gelegenheit zu grösserer Mannigfaltigkeit und Abwechselung: das wilde Leben einer rohen Soldateska und einer genusssüchtigen Jugend, welche sich derselben anschloss, werden diese Meister nicht müde in feinen malerischen, aber stets verwandten Scenen wiederzugeben. Mittels dieser eigenthümlichen Bilder, denen übrigens fast ausnahmslos jede Tendenz fern liegt, erhalten wir einen höchst interessanten Einblick in die Zeit. Dem grossen Freiheitskampfe, der alle Kräfte des Landes bis aufs Höchste angespannt hatte, sind nach kurzer Pause die Verwickelungen des dreissigjährigen Krieges gefolgt; während dort die heiligsten Interessen des Volkes durchgekämpft wurden, und zwar vom Volke selbst, sind es jetzt Interessen allgemeinerer Art, für welche man mit dem eigenen Arm nicht mehr eintreten mag, die man daher von gedunge-

nen Söldnerſchaaren auskämpfen läſst, zumal der Kampf den eigenen Herd jetzt meiſt verſchont. Das Treiben dieſer Söldner, welches ſich täglich in reicher Tracht und bunter Mannigfaltigkeit vor ihrem Blicke abſpielte, feſſelte den maleriſchen Sinn der Künſtler, von denen ſicherlich mehr als Einer in dieſen Kreiſen manche tolle Stunde verbrachte. Dem gewöhnlichen Thema: »Wein, Weib und Geſang« ſchlieſst ſich das Spiel als häufigſter Vorwurf an; daneben finden wir Vorgänge des Lagerlebens, Ausrüſtungen, Einquartirungen, ſelbſt rohe Marodirſcenen — nur den Kampf ſelbſt ſchildern dieſe Meiſter nicht, da er ihrer heiteren Auffaſſung fernliegt. Die Schilderung beſtimmter einzelner Scenen, die in ihrer häufigen Wiederholung faſt typiſch erſcheinen, nicht etwa die einzelner Individuen (wie ſie Frans Hals anſtrebt) liegt in der Abſicht des Künſtlers. Friſcher Humor und maleriſche Schilderung bilden den Grundton und zugleich den Reiz dieſer zahlreichen Compoſitionen, welche nicht nur in Bezug auf Auswahl der Motive, ſondern ebenſo ſehr auf Mannigfaltigkeit individueller Charaktere und tiefere Charakteriſtik äuſserſt arm genannt werden müſſen. Aeuſserlich iſt ja das Thun dieſer Kreiſe, eitel und ſelbſtbewuſst; nur die Gier nach Genuſs begeiſtert dieſe ausgelaſſene junge Welt, die in ihrer Prunkſucht den Körper ſchnürt und zwickt und mit buntem Flitter behängt, die zum Schauplatz ihrer Gelage, wo nicht den erſten beſten Stallraum, doch ungemüthliche und kahle Prachträume wählt, glänzend von Farbe und koſtbarem Material.

Wollen wir die Bekanntſchaft mit dieſem Völkchen machen, ſo brauchen wir nur ein Luſtſpiel des Brederoo oder Coſter, eine »Klucht« von Hooft nachzuleſen. Dieſe gleichzeitigen Dichter geben uns den Text zu jenen Gemälden der Geſellſchaftsmaler; hier finden wir die ganze Schaar treffend charakteriſirt:

Die mit Ränken und mit Schwänken
Bringen hin all' ihre Zeit,
Mit Balletten und Banketten,
Wo das Geld fie niemals reut.

Hier mit Tänzeln, dort Scharwenzeln
Und viel anderer Narrethei,
Kokettirend, paradirend
Pflegen fie Verführerei [1]).

Wir erkennen in diefer Welt das Widerfpiel, wenn auch gewiffermaafsen das karikirte, der vornehmen Gefellfchaft Hollands, wie wir fie aus den Bildniffen des Frans Hals kennen lernen; und dem entfpricht auch etwa das künftlerifche Verhältnifs, welches zwifchen jenen Gemälden und den Bildniffen des Hals obwaltet.

So wenig wir für Frans Hals eine »Erfindung« jener Charakterfiguren aus dem Volke in Anfpruch nehmen konnten, fo wenig ift dies auch bei den »Gefellfchaftsftücken« für diefen Kreis der Hals'fchen Schüler und Nachfolger der Fall. Gleichzeitig und felbft noch einige Jahre früher, als die erften Gemälde eines Dirk Hals entftanden, finden wir von Efajas van der Velde, David Vinckboons und Adriaan van de Venne Gemälde, von Willem Buitenwech Zeichnungen gleichen Motivs. Aber wie diefe Künftler nur gelegentlich zu folchen Darftellungen greifen, fo verbinden fie darin auch noch theilweife die Schilderung der Landfchaft, in der fich die Scene abfpielt. Wir können diefelben daher nicht eigentlich zu dem Kreife der Gefellfchaftsmaler zählen, fondern haben fie wohl richtiger als Vorläufer derfelben zu betrachten.

[1]) Max Roofes citirt diefe Verfe in feiner »Gefchichte der Malerfchule von Antwerpen« als Illuftration zu den Bildern des Cr. van der Laanen.

Wie ich bereits erwähnt habe, fteht nach Zeit und Bedeutung an der Spitze diefer Maler

Dirk Hals,

der Bruder des Frans. Das Studium diefes Künftlers läfst recht erkennen, wie gering das Intereffe für diefe gefammte Richtung, wie unkritifch in Folge deffen auch die Forfchung innerhalb derfelben noch bis vor Kurzem war. Selbft Burger weifs in feinen »Mufées de la Hollande« von Dirk Hals nur das einzige Bild der Galerie van der Hoop anzuführen; und Waagen äufsert über denfelben in feinem Handbuche (II, S. 83) nur, dafs er »ein gefchickter Maler im Gefchmack des Palamedes war, dafs feine Bilder indefs höchft felten find«. Aber wie die Franzofen, ihrer Kunftrichtung entfprechend, die malerifche Bedeutung diefer Meifter zuerft wieder gewürdigt und die Bilder derfelben ihren Sammlungen für hohe Preife einverleibt haben, fo hat grade Burger fchon wenige Jahre nach jenem eben citirten Urtheil eine vortreffliche und ausführliche Würdigung des Dirk Hals in den fchon mehrfach erwähnten Auffätzen über die Künftlerfamilie Hals in der Gazette der Beaux-Arts geliefert, welche er bereits auf eine Kenntnifs von etwa 50 Bildern deffelben ftützt. Diefe Zahl wird fich jetzt nahezu verdoppeln laffen.

Was ich im Allgemeinen über diefe gefammte Richtung gefagt habe, gilt in hervorragendem Mafse von Dirk Hals felbft, der — wie wir wohl annehmen dürfen — noch unmittelbarer auf die Ausbildung derfelben gewirkt hat als fein Bruder. Dirk Hals ift der heiterfte, der ausgelaffenfte von Allen; fein Pinfel verherrlicht nur den Genufs: junge Soldaten und Cavaliere mit ihren Mädchen beim Mahl und Trank, bei Tanz und Spiel, oder einfam der Mufik fich widmend, bei deren Tönen fie der Liebe gedenken. Und wie verfteht es fein Pinfel, diefe frifche, heitere Auffaffung malerifch zum Aus-

druck zu bringen! Auf einen dünnen grauen Untergrund fetzt er die Farben der bunten und glänzenden Stoffe paftos und flott auf, modellirt er mit breiten Strichen und in frifchen Tönen die Köpfe. Dirk überträgt in feine Converfationsfcenen, in feine jovialen kleinen Figuren die geniale Technik des Frans, wie wir fie in feinen Bürgergarden, in feinen Einzelbildniffen bewundern.

Was wir von der Biographie des Meifters kennen, befchränkt fich darauf, dafs er in Haarlem geboren ift — wohl nach der Rückkehr feiner Eltern aus den fpanifchen Niederlanden und daher auch nach feinem Bruder Frans —, und dafs er mit diefem zufammen zuerft im Jahre 1617 als Vorfteher der Retoryker-Kamer erwähnt wird; er ftarb im Jahre 1656, alfo zehn Jahre vor feinem Bruder.

Nach den Jahreszahlen auf feinen Bildern habe ich den Meifter bis jetzt von 1620 bis 1653 verfolgen können. Schon in den früheften, nicht datirten Bildern (um 1618) finden wir das leichte geiftreiche Machwerk, das fich jedoch in feinen letzten Jahren zuweilen bis zur Rohheit fteigert. Der vorherrfchende Ton ift ein kühles Grau, durch welches die hellen Farben fehr harmonifch geftimmt find. Die früheren Gemälde zeigen dabei noch eine reiche Localfarbe. Erft in den fpäteren Bildern macht fich ein warmer bräunlicher Ton geltend.

Die gröfste Zahl feiner Werke befindet fich in Deutfchland. Hier find mir etwa 40 Gemälde des Dirk Hals bekannt, von denen ich wenigftens die in öffentlichen Sammlungen befindlichen kurz aufführen will, zumal da ein grofser Theil derfelben unter falfchen Bezeichnungen geht. Von den grofsen Galerien befitzt nur Berlin ein Bild unferes Meifters: Die Trictracfpieler vom Jahre 1627. Die Gemäldefammlungen von Hamburg, Stuttgart, Sanffouci haben je ein Gemälde, die Galerie zu Braunfchweig ein kleines Bild

aus dem Jahre 1630, die Galerie zu Gotha zwei unter dem Namen Palamedes aufzuweifen; die früher Haufsmann'fche Sammlung in Hannover ein Liebespärchen (unter dem Namen A. Palamedes) und den Flötenunterricht (dat. 1646); das Amalienftift zu Deffau befitzt zwei Converfationsftücke aus dem Jahre 1636, ein drittes von 1653 und die kleine Figur eines Rommelpotfpeeler voll köftlichen Humors. Zwei faft lebensgrofse Bruftbilder von jungen heiteren Dirnen derfelben Sammlung find durchaus in der Manier des Dirk Hals behandelt; doch beweifen fie, dafs diefelbe Technik, die im kleinen Mafsftabe fo lebendig und geiftreich ift, im Grofsen leer und geiftlos wirkt. Eines der umfangreichften und zugleich eines der beften Bilder des Meifters befitzt die Akademie zu Wien in einem Gefellfchaftsftück vom Jahre 1628; ein kleines, treffliches Bildchen derfelben Sammlung, ein Violoncellfpieler, geht unter der Bezeichnung J. le Ducq. Ein ähnlich umfangreiches Gemälde, wie das erftgenannte, etwas fchmutziger im Ton, fah ich in der 1879 zu Köln verfteigerten Sammlung Stange. In Wien befindet fich auch im Privatbefitz eine beträchtliche Zahl meift befonders guter Gemälde des Künftlers. So bei Fürft Liechtenftein: ein Pärchen auf dem Spaziergange (Nro. 801, dat. 1624), die Trictracfpieler (Nro. 764) und die Gefellfchaft (Nro. 535); bei Herrn Jofef von Lippmann eine Gefellfchaft im Park, farbig und trefflich, den erften Werken des E. van de Velde verwandt (um oder vor 1620); eine gröfsere Herrengefellfchaft beim Spiel im Befitze des Herrn von Stammer (ausgeftellt 1873, wie auch das vorgenannte Bild); bei Baron Rothfchild die Trictracfpieler; bei Herrn Hans Mackart zwei Innenräume, jedes mit einem jungen Mädchen, köftliche Bildchen, die ausnahmsweife fchon eine Vorahnung des Pieter de Hooch find. Wohin die Lautenfpielerin der Galerie Gfell (von 1626) und ein kleines weibliches Bildnifs derfelben Sammlung fowie

ein fpätes, fehr breit und meifterlich im grauen Ton gehaltenes gröfseres Gefellfchaftsftück der Sammlung des Herrn Jof. von Lippmann gekommen find, vermag ich nicht anzugeben. Im Privatbefitz in Deutfchland aufserdem: eine Gefellfchaft mit 6 Figuren bei Herrn Thieme in Leipzig, in dem bräunlich grauen einförmigen Tone dem P. Codde auffallend nahe ftehend; in der gräflichen Sierftorff'fchen Galerie zu Driburg ein paar Bilder mit befonders grofsen Figuren u. a. m.

Holland befitzt in öffentlichen Sammlungen nur die treffliche »Dame am Klavier« im Mufeum van Hoop zu Amfterdam, eigentlich ein genreartig angeordnetes Familienportrait. Von Gemälden im Privatbefitz befanden fich zwei auf der Ausftellung in »Arti et Amicitiae« zu Amfterdam (1872): eine reiche Ballfcene in einem Prachtfaal von D. van Deelen, das umfangreichfte, durch helle, flüffige Färbung und geiftreiche Behandlung ausgezeichnete Gemälde des Meifters im Befitze des Hrn. N. J. W. Smallenburg im Haag (dat. 1628); und ein geringeres Gefellfchaftsftück unter der Bezeichnung »Die fünf Sinne« im Befitze von Herrn D. Franken Dz. zu Amfterdam (dat. 1624). Zwei Gefellfchaften aus der früheren Zeit bei Herrn Victor de Stuers im Haag.

In Paris find mir eine Reihe befonders guter Bilder des Meifters im Privatbefitz bekannt: bei M. Teffe (ein fehr umfangreiches Feft), M. Double (dat. 1629, die Architektur von D. van Deelen; 1881 verfteigert), M. Rothan, Madame Lacroix (drei Bilder aus W. Burger's Sammlung), Graf Mniszech — bei letzterem u. a. ein treffliches farbiges Gefellfchaftsftück der früheften Zeit, dem bereits genannten bei Herrn von Lippmann in Wien verwandt. Die »Gefellfchaft im Park«, den Koftümen nach wohl das früheste Werk des Dirk Hals (um 1616), ift aus der Sammlung Wilfon 1881

in den Louvre übergegangen. — In England ſind mir nur zwei Bilder des Meiſters zu Geſicht gekommen: in Broadlands eine »Dame am Klavier« (dat. 1634) und ein kleines reizvolles Geſellſchaftsſtück von 1626, eine neuere Erwerbung der National Gallery zu London. — Auch Italien hat wenigſtens Ein Bildchen von ihm aufzuweiſen, eine »Briefleſerin« in der Galerie zu Bergamo, C. Duſart genannt, ganz ausnahmsweiſe bei Kerzenbeleuchtung. In nordiſchen Sammlungen: Eine gröſsere Geſellſchaft in der Galerie zu Kopenhagen (dat. 1638) und die Brettſpieler bei Graf Moltke ebenda (Nro. 127, um 1635), ſowie ein Geſellſchaftsſtück bei Hrn. Peter von Semenow in St. Petersburg (dat. 1626), ſämmtlich gute Werke.

Zeichnungen von der Hand des Dirk Hals ſind faſt ſo ſelten wie die ſeines Bruders. Eine frühe umfangreiche, völlig durchgeführte Federzeichnung, grau getuſcht, beſitzt das Teyler Muſeum. Nach den Koſtümen iſt ſie zwiſchen den Jahren 1615 und 1620 entſtanden. Sie gleicht noch ſehr den gleichzeitigen Zeichnungen eines Eſaias van der Velde und Buytenwech, denen ſie völlig ebenbürtig iſt. In einem holländiſchen Zimmer mit Ausblick in das Stiegenhaus ſehen wir eine Geſellſchaft beiderlei Geſchlechts: die Art, wie Herren und Damen mit einander verkehren, ſpielen, ſcherzen, koſen, läſst keinen Zweifel über den Ort, an dem ſie ſich befinden. — Wieder das gleiche Thema: »Wein, Weib und Geſang« behandelt eine groſse aquarellirte Tuſchzeichnung der Albertina. Sie iſt leichter, flüchtiger behandelt als die erſtgenannte, in der tuſchenden Manier ſeiner ſpäteren Gemälde; die kühle Färbung iſt bereits etwas flau. Danach wie nach den Koſtümen iſt ſie um 1630 bis 1635 entſtanden.

Einige andere in denſelben Sammlungen oder in anderen öffentlichen Kabineten dem Dirk Hals zugeſchriebene Zeichnungen ſind nicht von ſeiner Hand oder mindeſtens ſehr

zweifelhaft. Echt erfcheint mir dagegen die kleine Oelfkizze eines jungen Mädchens, das fich bückt, und die grofse Kreidezeichnung eines jungen Mannes, der fich keck in die Bruft wirft (letztere bis jetzt A. Palamedes zugefchrieben), im Berliner Kabinet.

DHALS 1627

Vielfeitiger und reicher in feinen Motiven, aber nicht von der gleichen künftlerifchen Begabung wie Dirk Hals ift

ANTONI PALAMEDESZ STEVAERTS.

Während für jenen Meifter bei dem Mangel an Ueberlieferungen und bei der Mifsachtung und Unkenntnifs feiner Bilder fich nur aus den Bezeichnungen und Daten derfelben wie aus einigen urkundlichen Notizen doch eine fichere biographifche Skizze gewinnen liefs, find für die kritifche Behandlung des Palamedes grade die älteren Ueberlieferungen, das regere Intereffe an dem Meifter und die gröfsere Mannigfaltigkeit feiner Motive verhängnifsvoll geworden. Es giebt Bildniffe in grofsem und kleinem Format, Soldatenfcenen, Converfationsftücke, Schlachtenbilder, welche fämmtlich — und zwar in verfchiedener Weife — die Bezeichnung Palamedes tragen. Man hat nun diefe Bilder entweder einem einzigen Künftler zugewiefen oder fie auf eine Anzahl verfchiedener Meifter vertheilt. Da die vielfachen Verfuche einer kritifchen Sonderung fämmtlich, nach meiner Ueberzeugung auch die von Burger und Waagen nicht ausgenommen, mehr oder weniger unglücklich ausgefallen waren, fo hatte ich in meiner Studie über »Frans Hals und feine Schule« (1871) eine neue Löfung auf Grund der Prüfung der verfchiedenen Gemälde und ihrer Bezeichnungen verfucht. Diefe fchien mir im Wefentlichen die Richtigkeit von Houbra-

ken's und de Bie's verhältnifsmäfsig ausführlichen Angaben zu erweifen, die auf eine treffliche gleichzeitige Quelle, auf Bleyswijk's Befchreibung feiner Vaterftadt Delft zurückgehen. Spätere holländifche Urkundenforfchungen, deren Refultate kurz in V. de Stuers' Kataloge der Galerie des Haag niedergelegt wurden fowie einige neue Entdeckungen Henry Havard's, welche derfelbe in feinem »l'Art et les Artiftes Hollandais« II. zu einem umfangreichen Auffatze aufgebaufcht hat, beftätigten meine Anficht im vollen Mafse.

Es gab zwei Brüder Palamedes, die Söhne eines holländifchen Cifeleurs im Dienfte Jakob's I. Der jüngere von Beiden, Palamedes Palamedesz Stevaerts, welcher am 26. Mai 1638 im Alter von 31 Jahren ftarb, war ein beliebter Schlachtenmaler, deffen C. de Bie lobend gedenkt, und der durch das von van Dyck gemalte Portrait (in München) und den danach für die Ikonographie angefertigten Stich bekannt ift.

Der ältere Bruder Antoni wurde im Jahre 1601 oder 1600 in Delft geboren; mit diefer urkundlichen Nachricht ftimmt die Auffchrift auf dem Selbftportrait des Künftlers in der Sammlung Haufsmann zu Hannover, auf welchem neben der Jahreszahl 1624 das Alter des Dargeftellten mit 23 Jahren angegeben ift. Am 6. December 1621 trat er, bereits als Bürger von Delft, in die Lucasgilde feiner Vaterftadt (Houbraken giebt dafür irrthümlich das Jahr 1636 an), zu deren Vorftande er in den Jahren von 1635 bis 1673 zu verfchiedenen Malen gehörte. Am 30. März 1630 heirathete der Maler eine Tochter aus einer angefehenen Bürgerfamilie Delfts, Anna Jooften van Hoorndijck. Bald nach dem Tode derfelben — fie war bereits im November 1655 mit Hinterlaffung mehrerer Kinder verftorben — mufs der Künftler fich noch einmal vermählt haben, da ein Document vom 23. Januar

1674 als Wittwe des Antoni Palamedes eine Aeghien Woedewaerts fowie einen dreizehnjährigen Sohn diefer Ehe aufführt. Antoni ift danach im Laufe des Jahres 1673 oder in den erften Wochen des Jahres 1674 geftorben, da er noch 1673 in den Vorftand der Gilde gewählt war. Seine Vermögensumftände fcheinen anfangs keine günftigen gewefen zu fein, da er das Eintrittsgeld in die Gilde im Betrage von 6 fl. erft im Verlaufe von vier Jahren abzahlt; im Jahre 1655 war er dagegen bereits im Befitze von zwei Häufern in feiner Vaterftadt. Seine häufige Berufung in die Ehrenämter der Gilde zeugt für feine angefehene bürgerliche Stellung.

Als Künftler ift Antoni Palamedes dem Dirk Hals etwa ebenbürtig. Er ift vielfeitiger als diefer und die meiften Gefellfchaftsmaler, die wir noch zu nennen haben: denn neben feinen Wachtftuben und Gefellfchaften beim Schmaus oder bei mufikalifcher Unterhaltung hat er häufig auch Bildniffe gemalt, und zwar im kleinen wie im grofsen Format. Doch ift Palamedes einfacher, ruhiger, zuweilen felbft nüchterner und philiftröfer als die meiften verwandten Künftler, namentlich als Dirk Hals. Bei ihm fcheint es dem jungen Volk, das beim Spiel oder Schmaus verfammelt ift, den Soldaten, die auf der Trommel würfeln, wirklich Ernft zu fein mit ihrer leichten Befchäftigung. Da liegt kein Trunkener am Boden, erlaubt fich keiner der Burfchen eine Zudringlichkeit gegen feine Liebfte; nur ein halbfchüchterner Blick vom Inftrument auf die fchöne Begleiterin oder über die Tafel auf das Vis-à-Vis verräth uns die Gefühle diefer fcheinbar fehr gefetzten Jugend. Die Geftalten feiner Bilder find beffer proportionirt als bei Duck und Codde, weniger flüchtig gezeichnet als bei Dirk Hals, der bei feiner Flüchtigkeit im Streben nach fchwierigen Verkürzungen fich zuweilen arge Verftöfse erlaubt. In der Färbung fteht Palamedes dem Dirk Hals am nächften; doch find feine Farben

undurchfichtiger, anfangs in einem grauen, fpäter in einem blonden oder bräunlichen Tone gehalten. Dabei hat er eine mannigfaltigere Lichtwirkung und feineren Sinn für Helldunkel als Dirk und die meiften übrigen Gefellfchaftsmaler. Die Darftellung der Stoffe, auf die er fich trefflich verfteht, ordnet er daher mehr unter als jene. Die Behandlung ift forgfältiger, mehr vertrieben in der Durchführung und deckend im Auftrag der Farben; erft in der fpäteren Zeit finden wir eine mehr tufchende, flottere Behandlung. In der früheren, der beften Zeit des Künftlers, find feine Geftalten meift individuell und anziehend, fpäter werden fie mehr typifch und find dann zuweilen — namentlich bei flüchtig hingefetzten Figuren im Grunde — von auffallend häfslicher Gefichtsbildung. — In feinen lebensgrofsen Bildniffen giebt fich der Mangel einer frifchen, energifchen Auffaffung und Behandlung am ftärkften kund. Doch befitzen fie meift den Vorzug einer fchlichten Lebenswahrheit, wie etwa die Bildniffe feines Landsmannes J. M. Mierevelt, und eine feine Farbenftimmung in hellem, kühlem Tone. Beides beweift den Einflufs des Frans Hals in ähnlicher Weife, wie wir es in den Bildern des Verfpronck fehen. Seine kleinen Bildniffe in ganzer Figur haben dagegen nicht nur durch Auffaffung, Anordnung und Umgebung einen ähnlich fittenbildlichen Reiz wie feine Gefellfchaftsftücke, fondern in Folge jener vornehmen Zurückhaltung und Einfachheit feiner Anfchauung etwas Behäbiges, wie Thomas de Keyfer, und Diftinguirtes, wie Gerard Terborch. In folchen Bildniffen wird er daher mit dem Erfteren gelegentlich verwechfelt und ift er der Vorläufer des Letzteren.

Holland befitzt, foweit mir bekannt, nur einige wenige Werke des Meifters. Im Boymans-Mufeum zu Rotterdam eine Gefellfchaft in Unterhaltung und beim Spiel, eines der fpäteften Werke (aus den fechziger Jahren) von weicher

und leichter Behandlung, feiner Lichtwirkung und eigenthümlich reicher, etwas bunter Färbung, die fich den gleichzeitigen vlämifchen Meiftern, wie auch dem Terborch nähert. Zwei befonders fchöne Werke der früheren Zeit, muficirende Gefellfchaften, von denen das eine 1633 datirt ift, befafs der verftorbene Director des Mauritshuis, Herr de Jonghe im Haag; in Färbung, Haltung, gefuchten Verkürzungen und in dem hellen, zarten Tone find fie noch dem Dirk Hals nahe verwandt. Ebenda auch ein lebensgrofses Bildnifs eines Herrn van Staveniffe aus dem Jahre 1660 [1]).

In deutfchen Galerien begegnen wir dem Künftler weit häufiger. Das Berliner Mufeum befitzt allein fünf feiner Werke: Zunächft die lebensgrofsen Bildniffe eines jungen Mädchens und eines Knaben in hellem Tone, letzteres aus der Sammlung Suermondt ftammend. Das Mahl im Freien, den Koftümen nach um 1633 entftanden, ift eigentlich ein Portraitftück. Denn neben den trefflichen kleinen Bildniffen des Ehepaares, das in fchwarzfeidener Tracht vorn zur Linken fteht, erfcheint die Gefellfchaft an der Tafel unter Bäumen (nach Färbung und Zeichnung offenbar manierirte Nachahmung des E. van de Velde) nur flüchtig hingeftrichen. Endlich eine Gefellfchaft, die fich mit Mufik unterhält, ein fpäteres und geringeres fchadhaftes Werk, flüchtiger und wärmer, fowie eine Wachtftube, gleichfalls aus der mittleren Zeit, in warmem Ton und blonder Färbung [2]); beide jetzt im Magazin. Drei gute Gefellfchaftsftücke der mittleren Zeit befitzt die Galerie zu Gotha — eines davon fonderbarer Weife dem M. Mierevelt zugefchrieben —; diefelbe hat aufserdem ein kleines männliches

---

[1]) Das kleine Reiterportrait von Prinz Friedrich Heinrich im Ryks-Mufeum zu Amfterdam ftimmt mehr zum Pal. Palamedesz, dem es auch gegenftändlich näher fteht, als dem Antoni.

[2]) Die Infchrift auf diefem Bilde las Waagen A. G. Palamedes und fügte daraufhin dem Vornamen des Künftlers noch einen zweiten hinzu, während Havard einen neuen Künftler daraus erfindet.

Bildnifs in ganzer Figur (datirt 1648) aufzuweifen. Gefellfchaftsftücke ferner im Städel'fchen Mufeum und in der Mannheimer Galerie (Nro. 53); Wachtftuben in Braunfchweig (J. M. Molenaer genannt), in Göttingen und in der früheren Haufsmann'fchen Galerie in Herrenhaufen. Letztere befitzt unter zwei ähnlichen Darftellungen eine aus dem Jahre 1632, welche in der höchft malerifchen Behandlung und feinen graulichen Färbung mir ein Hauptwerk ihrer Art zu fein fcheint. Das kleine Selbftportrait des Meifters ebenda vom Jahre 1624 erwähnte ich fchon; es nähert fich dem gleichzeitigen kleinen Bildniffe des Frans Hals. Ein grofses weibliches Bildnifs aus dem Jahre 1635 befitzt die Schweriner Galerie. In der Wiener Sammlung bei Fürft Liechtenftein zwei gute Wachtftuben, die eine datirt 1648; bei Baron Rothfchild Soldaten in einer Strafse plündernd, farbig aber etwas hart; zwei Wachtftuben befanden fich auch in der Galerie Gfell. Dem Bilde bei Haufsmann verwandt, aber durchfichtiger in der Färbung ift ein kleines Gefellfchaftsftück der früheften Zeit bei Herrn Difch in Köln (verfteigert 1881), wohl die Perle unter den Darftellungen diefer Art. Ebenda in der Galerie zwei fpäte geringe Bildniffe (dat. 1665). — Auf Verfteigerungen in Deutfchland ift mir der Meifter befonders häufig begegnet, aber felten in guten Bildern.

Im Auslande find in öffentlichen Galerien als gute Bilder bemerkenswerth: eine Wachtftube in Kopenhagen (Nro. 272); eine Gefellfchaft in der Ermitage zu St. Petersburg; gleiche Gegenftände in den Galerien zu Lille (radirt in der Gazette des Beaux-Arts) und Nantes; ein lebensgrofses männliches Bildnifs in Brüffel, datirt 1650; eine etwas roh behandelte Wachtftube in der Accademia di S. Luca zu Rom aus dem Jahre 1648. In Paris fah ich auf Verfteigerungen fowie bei Kunfthändlern, namentlich

bei Sedelmeyer und Warneck, eine ziemlich beträchtliche Zahl von Genrebildern, deren Verbleib mir unbekannt ift. Auch im Kunfthandel in Berlin kam der Meifter, namentlich auch grofse Bildniffe feiner Hand, früher gar nicht felten vor. In England fehlt er fo gut wie völlig. Doch find hier die beiden kleinen Bildniffe, die Mr. Adrian Hope in London in feiner fchönen Sammlung holländifcher Meifter befitzt, allerdings in ihrer Art die Meifterwerke des Palamedes: ein junger Holländer und feine Gattin neben einem Tifch mit violetter Plüfchdecke fitzend, beide in fchwarzer Seide; neben der Frau ein Hündchen; das einfache Zimmer mit grauen Wänden — fo klar in der köftlich gewählten Färbung, fo trefflich gezeichnet, fo leicht und geiftreich behandelt, fo vornehm und reizvoll, wie nur G. Terborch in feinen ähnlichen Bildniffen, an die man fofort erinnert wird. Nach der Verwandtfchaft mit diefen Bildern zweifle ich nicht daran, dafs auch ein dem Th. de Keyfer zugefchriebenes kleines Bildnifs einer jungen Frau im Zimmer, welches 1880 in San Donato bei Florenz zur Verfteigerung kam, gleichfalls ein frühes Werk des A. Palamedes ift.

Zeichnungen von der Hand des A. Palamedes find ziemlich felten, da die meiften fo benannten fich bei näherer Prüfung als Studien des Codde, Duck, C. Saftleven u. A. herausftellen. Weitaus die gröfste Zahl befitzt das Berliner Mufeum: eine derfelben, die in Kohle geiftreich ausgeführte Studie eines Cavaliers, der an einen Stuhl lehnt, ift aus der Sammlung Suermondt als Frans Hals bekannt, mehrfach als folche reproducirt und auch von mir früher noch als folche befchrieben. Für Frans Hals, an den man in der That auf den erften Blick fofort erinnert wird, fcheint fie mir jedoch nicht geiftreich und breit genug, während fie mit den übrigen zweifellofen Zeichnungen des A. Palamedes im Kabinet die nächfte Verwandtfchaft hat. Es find dies die Kreidezeich-

nungen eines jungen Herrn, der ſich verneigend den Hut lüftet, auf blauem Papier; eine ähnliche, gleichfalls vorzügliche Zeichnung eines jungen Mannes mit einer Violine unter dem Arme, im Begriff, ſein Compliment zu machen; ſowie eine Folge von vier kleineren Studienblättern mit je einer oder zwei Figuren, grau getuſchte Kreidezeichnungen. Sie gehören dem Anfang der dreiſsiger Jahre an, wie auch das als Frans Hals bekannte Blatt, während die erſtgenannten beiden Studien etwa in die Mitte der vierziger Jahre fallen. Eine groſse ſehr vorzügliche Koſtümſtudie eines jungen Mannes aus ſpäter Zeit, in geölter Kreide auf farbigem Papier breit hingeworfen und weiſs gehöht, iſt mir nicht zweifellos. — Als Aquarell iſt die Studie eines ſtehenden Mannes in der Sammlung des Herrn A. von Beckerath von beſonderm Intereſſe; auf der Rückſeite die flüchtige Kreidezeichnung eines ſitzenden Jünglings, eine ſehr charakteriſtiſche Geſtalt für Palamedes. — Die Rothſtiftzeichnung eines ſitzenden jungen Mannes im Muſeum zu Braunſchweig, dem P. Codde nahe verwandt, ſtammt etwa aus dem Anfange der dreiſsiger Jahre. — Von beſonderem Reiz iſt die Studie eines Reiters, auf blauem Papier, in der Kunſthalle zu Bremen.

A, Palamedes: PALAMEDES.

Noch mehr als Palamedes pflegt ein dritter Meiſter,

DVCK,

collectiv für die Gemälde der hier beſprochenen Richtung in Anſpruch genommen zu werden. Und eben ſo arg wie der Miſsbrauch ſeines Namens iſt, ebenſo verworren iſt ſeine Biographie. Man läſst den Meiſter im Jahre 1636 im Haag geboren ſein, macht ihn zu einem Schüler des Paul Potter, den er in Thierſtücken und Landſchaften nachahmte, während er

daneben auch Scenen aus dem Soldatenleben malte; letzteres zog ihn in so hohem Maſse an, daſs er — so sagt man — in späteren Jahren noch selbst Soldat wurde; im Jahre 1695 soll er im Haag gestorben sein. — Allerdings giebt es einen Maler Jan le Ducq. Dieser war, wie sich aus seinen ziemlich seltenen aber fast regelmäſsig bezeichneten und datirten Bildern und einer Reihenfolge von radirten Blättern nach Hunden entnehmen läſst, ein tüchtiger Thiermaler und kann möglicher Weise ein Schüler des Paul Potter gewesen sein. Auf ihn beziehen sich jedenfalls die meisten jener biographischen Notizen. Aber von diesem Künstler ist unser Genremaler grundverschieden: Motive, Auffassung, Behandlung, selbst die Kostüme beweisen auf den ersten Blick, daſs wir in ihm einen Künstler vor uns haben, der um eine Generation älter ist als jener Thiermaler.

Die beste, ja bisher fast die einzige zuverläſsige Quelle für unseren Meister bieten uns seine Bilder, welche jedoch leider niemals datirt und nur zuweilen bezeichnet sind. Unter etwa einem Dutzend mir bekannten echten Bezeichnungen findet sich ein Mal A. LE DVC, ein Mal A. v. DVC, einige Male A. DVC, am häufigsten A. DVCK, niemals aber der Vorname J. allein oder die Schreibweise Ducq, welche für jenen eben erwähnten Thiermaler die regelmäſsige ist. Nach der auffallenden Verwandtschaft dieser Bilder unter einander und mit den nicht bezeichneten Bildern glaube ich, daſs dieselben nur Einem Meister, also A. J. Duck[1]), zuzuschreiben sind, dessen Thätigkeit wir nach seiner Behandlung und den Kostümen seiner Figuren etwa zwischen die Jahre 1630 bis 1650 setzen müssen. Daſs dieser Meister mit einem Jacob Duc ein und dieselbe Person sein soll, welcher nach Kramm zwischen den Jahren 1626 und 1646 als Maler in Utrecht nach-

[1]) Das A. bezeichnet den Vornamen des Künstlers, das J. den seines Vaters.

weisbar ift, erfcheint — abgefehen von den abweichenden Vornamen — defshalb zweifelhaft, weil von demfelben hiftorifche Bilder erwähnt werden, und weil auch feine bezeichneten Radirungen abweichende Gegenftände behandeln. Vier derfelben ftellen (in einzelnen Figuren) Maria und die drei Könige dar und find »J. Duc fecit et excudit« bezeichnet; die kleine Radirung eines Mannes trägt die Bezeichnung »J. D. inve. † Anno 1664«.

Wir finden jene Verwirrung fchon in G. Hoet's »Katalogus«, welcher unter dem Namen J. Leduc Genrebilder und Viehftücke und unter A. Leduc einige Genrebilder aufführt, von welchen ein den Dimenfionen nach unbedeutendes Bild den damals fehr beträchtlichen Preis von 375 Gulden erreichte.

Einigen Anhalt für die Biographie des Künftlers bieten uns namentlich zwei neuerdings veröffentlichte Liften von Bilderverloofungen. Die eine theilt A. van der Willigen mit (S. 12). In diefer Lifte von Bildern Haarlemer Künftler, welche im Jahre 1636 durch den Vorftand der Gilde felbft zur Verloofung kamen, befinden fich »images modernes de Duck« zu 70 Gulden taxirt. Dafs mit diefem Ausdrucke ein Gefellfchaftsftück gemeint ift, beweift die Anwendung derfelben Bezeichnung für ein Gemälde des Dirk Hals. Duck müfste alfo damals in Haarlem anfäfsig gewefen fein, da nur Gemälde einheimifcher Künftler in folchen Verloofungen zugelaffen wurden. Bei einer ähnlichen Verloofung von Bildern, welche 1649 der Maler Jan de Bondt in Wijk-by-Duurftede vor Utrecht vornahm, finden fich zwei Gemälde eines Duck erwähnt: ein fchlafender Mann und eine fchlafende Frau, zu 72 und 80 fl. taxirt (Obreen, Archief II. 76, 86 und 87). Diefen Darftellungen nach wäre es möglich, dafs die beiden Bilder gleichfalls von unferem Künftler herrührten. Nun kommt gerade unter den Gewinnern in diefer Lotterie ein Utrechter Jacob Duck, über den uns Kramm (f. vorige Seite) und Muller's

»Schilders-Vereenigingen te Utrecht« (1880), einige urkundliche Nachrichten geben: Als Lehrling trat derfelbe 1621 in die Gilde zu Utrecht, zu deren Mitglied er 1630 gemacht wurde; fchon ein Jahr früher befchenkte er das Hiobs-Spital mit einem Gemälde, das eine »muzifeerend Gefelfchap« darftellte. Alfo diefer Jacob Duck, muthmafslich diefelbe Perfon wie der oben genannte Radirer, malte Bilder deffelben Gegenftandes und in derfelben Zeit, aus welcher auch die Gemälde mit den oben angeführten Bezeichnungen ftammen. Ift nun Jacob Duck von Utrecht [1]) der Maler diefer Gefellfchaftsftücke? Dann müfsten wir annehmen, dafs er bald nach 1630 vorübergehend nach Haarlem übergefiedelt fei, da ja ein Gefellfchaftsftück von Duck 1636 auf jener Verloofung Haarlemer Künftler vorkam. Aber auch das zugegeben: wie verträgt fich damit die Bezeichnung jener Gefellfchaftsftücke, welche, wie wir fahen, etwa zur Hälfte A. DVC oder A. LE DVC lauteten? Ich geftehe, dafs ich eine befriedigende Antwort auf diefe Frage nicht zu geben vermag.

Die Gemälde, welche wir unferem Genremaler A. J. Duck nach dem Vergleich mit den bezeichneten Werken mit Sicherheit zufchreiben können, laffen fich, bei aller Verwandtfchaft mit den Bildern der beiden foeben befprochenen Maler Dirk Hals und Antoni Palamedes, unfchwer von denfelben unterfcheiden. Freilich wählt Duck feine Motive aus denfelben Kreifen wie jene Meifter, und zwar faft ausfchliefslich aus dem Soldatenleben, das er in den mannigfachften Scenen,

---

[1]) Eine echt mit J. Duck bezeichnete Kreidezeichnung von mäfsiger Güte, eine am Spinnrocken eingefchlafene Frau darftellend, befitzt die Kunfthalle zu Hamburg. Die Zeichnung fteht etwa zwifchen Brekelenkam und Dufart in der Mitte und ift um 1660 entftanden. — Eine ähnliche Bezeichnung J. duck, über deren Echtheit ich aber nicht ganz zweifellos war, trägt ein leider fehr verdorbenes Gemälde im Amalienftift zu Deffau, eine Gefellfchaft von einem Herrn und zwei jungen Damen, welche muficiren; nach den Koftümen aus den dreifsiger Jahren.

und zwar vorwiegend nach den Auswüchfen deffelben fchildert.

Er führt uns den Söldner vor im Bivouak, in der Wachtftube, beim Spiel, beim Mahl, mit Dirnen in fchlechten Häufern, oder raubend, plündernd — nur einmal in der Schlacht. Ausnahmsweife malt er auch Bildniffe in kleinem Format, die denen des A. Palamedes fehr verwandt find und an Feinheit gleichkommen. In der Behandlung unterfcheidet er fich von D. Hals durch gröfsere Durchführung, die zuweilen felbft in Glätte ausartet, und durch feine Vorliebe für glänzende feidene Stoffe, von A. Palamedes durch eine gleichmäfsigere Beleuchtung und kühlere Färbung. Seine Figuren find meift fehr geftreckt, in der fpäteren Zeit unverhältnifsmäfsig lang bei kleinen Köpfen. Man kann feine Bilder in farbige und faft farblofe eintheilen. Die erfteren find zuweilen von fo feiner Zufammenftellung der Farben, von fo tüchtiger Durchführung und Behandlung des Stofflichen, dafs fich der Künftler darin ähnlichen Darftellungen Terborch's und Metfu's nähert; dagegen find wieder andere und zwar zweifellos echte Gemälde des Meifters, die meift feiner fpäteren Zeit angehören, in der Färbung eintönig grau, in der Zeichnung nachläfsig, ja felbft äufserft lüderlich. Eine eigenthümliche Schwäche, welche in einzelnen Bildern hervortritt, deren Vorgänge er in weite Räume legt, ift eine fehr auffallende Vernachläfsigung der Linienperfpective.

In den öffentlichen Sammlungen Deutfchlands find die Gemälde unferes Meifters nicht gerade felten. Die Galerie zu Gotha befitzt allein fünf echte Bilder, von denen mehrere fehr lebendig, aber auch, wie es häufig bei dem Meifter der Fall ift, theilweife recht locker im Motiv find. Zu den beften, farbigen Werken gehören die Bilder in den Sammlungen zu Weimar, Meiningen (zwei), Carlsruhe, Stuttgart, Schleifsheim (kürzlich in die Pinakothek zu München ver-

fetzt), Berlin, Hamburg, welche je ein Bild — meift aus der früheren Zeit des Meifters — enthalten. Unbedeutender find die beiden Gemälde in München fowie die im Belvedere und in der Akademie zu Wien, in Schwerin (zwei) und Afchaffenburg. Von grofsem Fleifs und Reiz der Durchführung find die kleinen Portraits, welche zuweilen von ihm vorkommen; fo zwei Bildniffe eines und deffelben Mannes in Dresden (um 1630), die unverkennbar die Bildniffe des Frans Hals von ähnlichem Format als ihre Vorbilder erkennen laffen. Diefen kommen zwei kleine Bruftbilder in Woerlitz nahe. Auch ein als »Unbekannt« aufgeführtes Bildnifs des Städel'fchen Mufeums, angeblich J. Affelyn darftellend (Nro. 198), fcheint mir ein charakteriftifches Werk des Duck, jedoch nach der matten Färbung und etwas flauen Behandlung aus feiner letzten Zeit.

Unter den Privatfammlungen Deutfchlands find namentlich die Wiener Galerien aufsergewöhnlich reich an Bildern des Meifters. Zunächft vier Bilder beim Fürften Liechtenftein: Das eine, welches zwei Trictracfpieler darftellt, denen zwei Soldaten zufchauen, ift bei ungewöhnlicher Gröfse der Figuren von feltener Feinheit der Zeichnung, Leichtigkeit der Mache und harmonifcher Färbung. Das zweite fteht durch Umfang wie durch den Gegenftand ganz einzig da: es ftellt in mehr als hundert Figuren die verfchiedenen Scenen einer Schlacht dar. Bei allem Reichthum an Motiven, bei aufsergewöhnlich mannigfaltiger und lebendiger Charakteriftik fehlt durchaus der Eindruck eines abgerundeten Bildes; man fieht, dafs der Meifter weder zur Bewältigung fo zahlreicher Figuren und Gruppen befähigt war, noch fich gewöhnt hatte, diefelben in freiem Tageslicht zu fehen. Aufserdem noch ein »galantes Abenteuer« (Nro. 827) und die »Einquartirung« (Nro. 1292, »Unbekannt« genannt).

Bei Graf Czernin, Graf Schönborn und Baron Roth-fchild in Wien je ein Bild. Ein kleines Bildchen, ein Mann, der feinen Gefang mit der Violine begleitet, befand sich in der Sammlung Gfell. Gute Gefellfchaftsftücke finden fich in den Galerien der Herren von Carftanjen in Berlin (ein Hauptbild der fpäteften Zeit), Habich in Caffel und Bachofen in Bafel; die einzelne Figur eines oranifchen Offiziers (Wiederholung aus einem Bilde des Louvre) bei Herrn Gumprecht in Berlin; eine treffliche Wachtftube aus früher Zeit und ein fpätes Gefellfchaftsftück von flauer Färbung bei Frau Reimer ebenda; eine Wachtftube kam 1878 auf der Verfteigerung Hardy in Frankfurt a. M. vor u. f. f.

Aufserhalb Deutfchlands ift der Meifter feltener. Der Louvre befitzt zwei charakteriftifche Werke feiner Hand: »les Maraudeurs« und »l'interieur d'un corps de garde«, letzteres eines feiner beften Bilder. In kleineren Privatfammlungen und im Kunfthandel zu Paris ift Duck nicht felten; u. a. befanden fich zwei gröfsere Wachtftuben mit der Bezeichnung A. J. Duck 1867 auf der Verfteigerung Schönborn-Pommersfelden.

Holland befitzt auffallend wenig Gemälde des Meifters: »Der Stall« im Rijksmufeum zu Amfterdam ift ein fpätes, geringes Werk; eine tüchtige Arbeit ift dagegen das kleine Bildnifs eines Offiziers in ganzer Figur, das kürzlich im Haag erworben ift (Nro. 105 a, irrthümlich A. Palamedes zugefchrieben). — Unter den vier Gemälden des Duck in der Ermitage (Nro. 933 bis 936) ift ein kleineres Bild, die »Kartenfpieler« (Nro. 936), weitaus das befte; ein zur Seite ftehender Herr ift darin offenbar Portrait und zwar ein fehr treffliches. In Kopenhagen zwei Bilder geringer Qualität (Kat. von 1870, Nro. 164 und 434, letzteres vermuthungsweife dem A. Palamedes zugefchrieben); desgleichen in Budapeft (XII, 3) und — das einzige mir in England

in feſten Händen bekannte Bild — bei Marquis of Bute in London. Ein anderes Bild, Marodeure darſtellend, war 1879 auf der Verſteigerung der Sammlung Wardell in London. — Ein vortreffliches kleines Bild der ſpäteren Zeit, dem Bilde bei Herrn von Carſtanjen nahe verwandt, im Königl. Palaſt zu Madrid; als Metſu bezeichnet.

Zeichnungen unter Duck's Namen kommen ziemlich häufig vor: man pflegt ſo mit Vorliebe jede der namenloſen Studien von Kriegern zu benennen. Doch ſind die Mehrzahl derſelben ſicher nicht von ihm, ſogar nur ſehr wenige derſelben ihm mit Beſtimmtheit zuzuſchreiben. Die intereſſanteſten, auch dem Gegenſtande nach, beſitzt die Albertina in Wien. Ein wüſtes Gelage, eine flotte und doch durchgeführte braune groſse Tuſchzeichnung, führt die richtige Bezeichnung. Die übrigen heiſsen dagegen Palamedes: eine ſehr umfangreiche, weiſs gehöhte Tuſchzeichnung, die Toilette der Semiramis benannt, aus der letzten Zeit mit den unglücklichen Proportionen; ſowie ein Blatt von gleichem Umfange, das zwei junge Gelehrte in ihrem Studirzimmer zeigt, eine ſorgfältige, weiſs gehöhte Kreidezeichnung. Einen der erſtgenannten Zeichnung verwandten Gegenſtand zeigt eine braun getuſchte Federzeichnung des Dresdener Kabinets in gröſstem Format; allein dieſelbe ſcheint mir mit Unrecht Duck zugeſchrieben zu werden, vielmehr den Francken verwandt zu ſein. Eine gute echte Zeichnung im Städel'ſchen Inſtitut. Eine Kohlenzeichnung mit mehreren Soldaten im Stockholmer Kabinet. Das Braunſchweiger Kabinet beſitzt eine ſpäte Federzeichnung Duck's, in violett-braunem Tone leicht getuſcht, unter dem Namen des A. van Oſtade: eine Kneipe, worin ein Soldat bei ſeinem Pferde; zur Seite ein anderer im Begriff, ſich die Stiefel anzuziehen.

A. DVCK A.v.Dvc.

Bis vor Kurzem noch in der Kunftgefchichte völlig vergeffen, aber heute wenigftens nach den Preifen, die man für feine Bilder zahlt, als der hervorragendfte unter diefen »Gezelfchapfchildern« aus der Umgebung des Frans Hals anerkannt, ift

Pieter Codde.

Wo man auf Bildern fein Monogramm (P gefunden und beachtet hatte, hat man es entweder als die Bezeichnung des A. Palamedes genommen oder gar (wie Waagen, »Kunftdenkmäler in Wien« I, 319) einen neuen C. Palamedes daraus zu machen verfucht. Dafs der Meifter, der unter den Kunfthändlern [1]) nie ganz vergeffen war, noch im vorigen Jahrhundert fehr geachtet war, beweift der Preis von 70 Gulden, welcher nach G. Hoet für ein »Myziek en Kaertfpeel« gezahlt wurde, eine Summe, welche weder Frans noch Dirk Hals in jener Zeit erreicht haben. Vor mehr als zehn Jahren nahm ich zuerft Gelegenheit, bei einer Befprechung der Galerie Gfell zu Wien, auf Codde wieder aufmerkfam zu machen [2]). In der bald darauf ftatthabenden Verfteigerung diefer Sammlung erzielte ein Hauptwerk von Pieter Codde, welches der Katalog dem P. de Grebber zufchrieb, einen der höchften Preife (8050 fl.), und derfelbe hat fich jetzt zehn Jahre fpäter auf der Verfteigerung Wilfon in Paris faft verdoppelt. Auf anderen Auctionen der letzten Jahre gingen kleinere und nicht fo bedeutende Gemälde Codde's, wenn auch nicht zu fo hohen, fo doch zu recht erklecklichen Preifen fort, wie fie weder Dirk Hals noch A. Palamedes erreichten. Codde ift alfo

---

[1]) Dem verftorbenen Reftaurator der Berliner Galerie, L. Schmidt, verdanke ich die erfte Bekanntfchaft mit diefem Künftler wie mit fo manchem anderen feltenen holländifchen Maler zweiten und dritten Ranges.

[2]) Zeitfchrift für bildende Kunft 1870 und »Frans Hals und feine Schule« (1871).

bei dem fammelnden Kunftpublikum rehabilitirt. Er hat aber inzwifchen auch bereits feine eigene Monographie erhalten, leider durch Henry Havard (L'Art et les Artiftes Hollandais III, 1880), der nach feiner Art eine bogenlange Biographie des Künftlers auf einer einzigen Hypothefe aufbaut, die obenein fehr unwahrfcheinlich ift, während er glücklicher Weife von den Werken des Meifters fchweigt, da er diefelben nicht kennt.

Havard theilt uns mit, dafs ein Pieter Codde aus Amfterdam am 14. Mai 1637 mit Katharina de Witt in Amfterdam fich trauen liefs. Dafs diefer Codde gerade der Maler Pieter Codde war, bleibt nach diefer von Havard mitgetheilten Urkunde zweifelhaft. Der Umftand, dafs bereits ein vom Jahre 1627 datirtes Bild deffelben bekannt ift, fpricht eher gegen feine Annahme, dafs der bei feiner Trauung als fiebenundzwanzigjährig angegebene Pieter Codde, deffen Geburtsjahr alfo ums Jahr 1610 fällt, unfer Maler fein könnte.

Einen erften ficheren und höchft intereffanten Anhalt für die Biographie unferes Meifters giebt dagegen ein von Herrn A. de Vries in Amfterdam gefundenes Document, deffen Inhalt mir derfelbe mündlich mittheilte. Danach erhielt ein Pieter Codde aus Amfterdam — nebenbei bemerkt ein dort im 17. Jahrhundert häufig vorkommender Name — im Jahre 1637 den Auftrag, das von Frans Hals unvollendet gelaffene grofse Portraitftück der Amfterdamer Schützengilde, welches wir jetzt noch im Stadthaufe bewundern, fertig zu malen.

Begierig zu fehen, was für einen Antheil denn Codde in jenem herrlichen Bilde haben könne, eilte ich gleich am folgenden Morgen, nachdem ich diefe Mittheilung erhalten hatte, auf das Stadthaus und gradeswegs vor das Bild. Jetzt, wo ich wufste, was ich zu fuchen hatte, fah ich oder glaube ich wenigftens fofort das Richtige gefehen zu haben: Jener junge Schütze in der Mitte des Bildes — einer der Fahnen-

träger, wie es nach Tracht und Haltung fcheint —, faft von hinten gefehen und fich umfchauend, während er den linken Arm in die Seite ftützt, pafst ja gar nicht zu den köftlichen individuellen Geftalten rings um ihn her. Das ift nicht Frans Hals; das ift wahrhaftig Pieter Codde! Die gerade Haltung, die überfchlanke Figur mit dem kleinen Kopfe ohne individuellen Ausdruck, die einförmige Färbung, die fchmutzige, fchwere Fleifchfarbe, die trockene, gleichmäfsig deckende Behandlung: Alles das find charakteriftifche Eigenfchaften Codde's, die hier, wo er ausnahmsweife im Grofsen arbeitet, und wo er den gefährlichften Mitarbeiter hat, befonders fcharf und unvortheilhaft hervortreten.

Aber mufs auch Codde hier nothwendig neben Frans Hals verlieren: dafs wir ihn mit demfelben zufammen thätig kennen lernen, bleibt von hohem Intereffe. Es beftätigt meine Anficht, dafs auch er, wie die bisher genannten Meifter der »Gefellfchaftsfchilderei«, in Frans Hals feinen Ausgangspunkt findet.

Abgefehen von diefer ungewohnten Aufgabe finden wir bei Codde faft genau die nämlichen Motive, wie bei A. Palamedes und Duck: Junge Burfchen im Verkehr mit ihren Schönen, beim Tanz, bei Mufik, beim Mahl, beim Trunk oder beim Spiel; Soldaten in der Wachtftube und brandfchatzende Söldner; auch einmal Bauern in ihrem Heim; gelegentlich ein kleines Bildnifs oder auch eine ganze Familie, aber durchaus genreartig aufgefafst; einmal auch ein ganz abweichendes Thema: der Wettftreit des Marfyas und Apollo!

So gleichartig Codde in feinen Motiven mit den übrigen Malern der Gefellfchafts- und Soldatenftücke ift, fo fällt es doch bei feiner ausgefprochenen Eigenart nicht fchwer, feine Werke von denen jener Künftler zu unterfcheiden. Im Gegenfatze gegen die leicht beweglichen Geftalten und die heiteren Scenen des Dirk Hals wohnt den Darftellungen des

Pieter Codde ein gemeffener, gravitätifcher Zug inne, welcher in den geringeren Bildern in fchwerfällige Steifheit ausartet. Nähert er fich hierin dem Palamedes und Duck, fo hat er mit letzterem noch befonders die auffallend geftreckten Figuren gemeinfam; jedoch find diefelben bei ihrer Länge zugleich auch fehr breitfchulterig, häufig koloffal und felbft plump, während fie bei Duck eher hager und gefpreizt erfcheinen. Auch Codde theilt die allgemeine Vorliebe für reiche Stoffe, namentlich für glänzende Seidengewänder, die bei ihm fich in fchwere baufchige Falten legen. Allein er giebt fie nicht in der reichen Fülle der Localfarben, wie Dirk Hals und Palamedes, fondern ähnlich wie Duck in einem kühlen Gefammttone, der bei ihm ein bräunliches Grau zeigt, während er bei Duck hellgrau ift. Neben Schwarz und Weifs, Braun und Grau finden wir daher in feinen Gemälden nur wenige Localfarben und auch diefe meift fehr gemäfsigt: ein ftumpfes Grün, ein mattes Roth und namentlich ein zartes Stahlblau, welches letztere dann die tonangebende Farbe im Bilde zu fein pflegt. An diefem kühlen ins Grauliche fallenden braunen Tone ift Codde am leichteften zu erkennen. Derfelbe macht fich, der malerifchen Entwickelung in Holland entfprechend, immer ftärker bei dem Künftler geltend. Dabei ift die Behandlung in den früheren Bildern deckend, trocken und forgfältig; mit der Zeit wird fie mehr und mehr flüfsig und breit. In den letzten Werken, die von aufserordentlich leichter, flüfsiger Behandlung find, ift der Ton auch klarer und wärmer; fo namentlich in der Wachtftube, die aus der Galerie Gfell in die Sammlung des Herrn Fruwirth in Wien überging, und in der Plünderungsfcene der Dresdener Galerie (Nro. 1486, A. Duck benannt). Datirte Werke kenne ich zwifchen den Jahren 1627 und 1642; doch fcheinen mir einzelne Gemälde nach ihrer Behandlung wie nach den Koftümen bis in die Mitte des fiebenzehnten Jahrhunderts hineinzureichen.

Gemälde von Pieter Codde finden ſich überall zerſtreut, in öffentlichen wie in Privatſammlungen, jedoch ſtets nur in geringer Zahl. Die richtige Benennung tragen hisher nur einige wenige Gemälde, namentlich in Wiener Privatſammlungen oder ſolche, die aus denſelben ſtammen, in denen ich ſie 1870 beſtimmt habe. Die gewöhnlichen Benennungen ſind J. le Ducq und A. Palamedes; als beſonders albern erwähne ich Bezeichnungen wie P. de Grebber (wozu mehrfach das Monogramm des Meiſters verführt hat), C. Saftleven, C. Bega, W. Mieris, C. de Moor.

In der folgenden Aufzählung ſeiner mir bekannten Werke muſs ich etwa ein Dutzend unerwähnt laſſen, die mir gelegentlich im Kunſthandel, namentlich in Berlin und Paris zu Geſicht gekommen ſind, deren jetzige Beſitzer ich aber nicht nachzuweiſen vermag. Ein Theil derſelben verdient übrigens auch gar nicht genannt zu werden; ſo gering waren einzelne ihrem Kunſtwerthe nach.

Unter den neueren Erwerbungen der holländiſchen Galerien befinden ſich verſchiedene Gemälde Codde's: eine Flötenbläſerin im Haarlemer Muſeum (Nro. 98, unter falſchem Namen), beſonders farbig, aber in der Zeichnung nur von mäſsigem Werth; im Mauritshuis des Haag der groſse Ball (Nro. 18 aa, dat. 1636, früher bei Hrn. Scharf in Wien) und ein etwa gleichzeitiges im Ton und Helldunkel noch feineres Bildchen, die Trictracſpieler. Im Haag befand ſich auch bei Hrn. Goldſchmidt eine Dame am Putztiſch, ein geringes Bild des Meiſters. Auf der Ausſtellung in »Arti et Amicitiae« zu Amſterdam 1872 hatte Herr S. B. Bos aus Harlingen eine muſicirende Geſellſchaft unter dem Namen Palamedes ausgeſtellt (Kat., Nro. 188).

In deutſchen Sammlungen iſt das Bild, welches aus der Galerie Suermondt (wo es urſprünglich Dirk Hals hieſs) in die Berliner Galerie übergegangen iſt: junge Burſchen,

die fich zum Carneval auskoftümiren, ein befonders anfprechendes, charakteriftifches Bild der mittleren Zeit, um 1635. Eine Wachtftube im Befitz des Herrn W. Gumprecht in Berlin ift durch die geiftreiche tufchende Behandlung, gefchickte Zeichnung und die kühle bräunliche Färbung — Eigenfchaften, welche die Entftehung des Bildes in den Ausgang der dreifsiger Jahre weifen — befonders ausgezeichnet. Reicher in der Färbung ift ein ähnliches Bild, welches aus Berliner Privatbefitz kürzlich in die Dresdener Galerie übergegangen ift: Soldaten mit einer Dirne in einem Schuppen. Das blaue Kleid des jungen Weibes ift köftlich zu dem graubraunen Ton geftimmt; für die frühe Zeit feiner Entftehung (dat. 1628) von befonders weicher und leichter Behandlung. Diefem Bilde aufs engfte verwandt, aber glücklicher angeordnet und beffer erhalten, ift eine andere, etwa gleichzeitig entftandene Wachtftube in der Galerie zu Göttingen (Nro. 17, A. Duck genannt, unter deffen Namen ich fie auch in meinem »Frans Hals« noch aufgeführt habe).

Befonders reich an Gemälden des Codde find wieder die Wiener Sammlungen. Bei Fürft Liechtenftein eine muficirende Gefellfchaft von fechs Perfonen (Nro. 961, P. de Grebber benannt), nüchtern und trocken behandelt, aus der früheften Zeit — vor 1630; fodann das Hauptbild des Meifters, der grofse Ball der Sammlung Gfell (vergl. S. 141); endlich die fogenannte Räuberfcene (Nro. 976, C. de Moor genannt), nach der eintönig bräunlichen Färbung und der dünnen, flotten Behandlung ein Werk der vierziger Jahre. Eine faft ganz treue Wiederholung diefes Bildes befitzt die Braunfchweiger Galerie unter dem Namen C. Bega (Nro. 592); eine zweite geringere Wiederholung im Befitze des Herrn Clavé von Buhaben in Köln. Nebenbei gefagt fcheint mir der Gegenftand diefer Bilder keine einfache Räuberfcene zu fein, fondern die Ergreifung eines in Feindes-

land reifenden Diplomaten oder Offiziers. — Das kleine Bild, das ich im Belvedere dem Codde zufchrieb, im Katalog unter der Benennung »eine Wirthin und ein Soldat« als »Schule des David Teniers« aufgeführt (1. Stock, VI, 19), hat geringen Werth neben zwei Gemälden, welche H. Fruwirth 1873 in die Ausftellung der Gemälde Alter Meifter gegeben hatte: »Herr und Dame im Gefpräch« fowie »Die Wachtftube«; letztere früher in der Galerie Gfell als A. Palamedes, als ein Werk der letzten Zeit, welches in dem warmen Tone, dem Helldunkel und dem leichten, dünnen Farbenauftrag fchon dem Jan M. Molenaer verwandt ift, bereits oben genannt. Ein dem Duck zugefchriebenes Bild bei Hrn. Rofenberg, eine Orgie, ift von felten reicher und feiner Färbung.

In deutfchen Sammlungen find mir fonft noch bekannt: eine gröfsere Gefellfchaft beim Mahl in der Galerie zu Emden (dat. 1634); in der Galerie zu Schwerin ein Stall mit fünf Kriegern, die abfatteln, von feiner Färbung bei kühlem Ton, als Compofition dem Duck fehr nahe; ebenda eine gröfsere muficirende Gefellfchaft, klobig in den Formen, fchwer und nüchtern in der Färbung; daffelbe Bild wiederholt unter dem Namen G. Cocx in der Galerie zu Speyer (Nro. 134); eine leider fehr fchadhafte Wachtftube der Carlsruher Galerie (bisher J. le Duc benannt) von feiner Färbung und geiftreicher Behandlung; die Gefellfchaft beim Mahle in der Galerie zu Schleifsheim (Nro. 170, früher G. Cocx benannt); in der Dresdener Galerie, aufser der Wachtftube, das fchon genannte Bild brandfchatzender Soldaten in einem Bauernhaufe, fpät und flüchtig. In Privatfammlungen noch ein feines farbiges Bild der fpäteren Zeit unter Molenaer's Namen bei Herrn Bachhofen in Bafel, einen jungen Mann, der mit einer Dirne ringt, darftellend; in Breslau bei Baronin Scherr-Thofs zwei Gefellfchaftsftücke, fehr gering; auf der Verfteigerung Hardy 1878 in

Frankfurt a. M. unter Duck's Namen ein junges Mädchen rauchend, fowie eine Gefellfchaft von zwei Herren und einer Frau, letzteres von feiner Färbung u. f. f.

Die malerifch vollendetfte Schöpfung Codde's fcheint mir ein Gemälde mit einer einzigen Figur im Befitze des Herrn Braffeur in Köln: in fchmucklofem Zimmer fitzt ein junger Mann neben einem Tifche, auf den er nachdenklich fein Haupt geftützt hat. Faft einfarbig in dem Codde eigenthümlichen grau-braunen Tone gehalten, worin fich die Figur in fchwarzem Koftüm auf hellgrauer Wand abhebt, ift das Bild durch die treffliche Zeichnung, die breite emailartige Behandlung, das Helldunkel und den leuchtenden Ton ebenfo ausgezeichnet, wie durch die eigenthümliche fchwermüthige Stimmung. Das abweichende Monogramm CP findet fich, wie wir fpäter fehen werden, auch auf einer Folge von Zeichnungen des Meifters.

Namentlich aus deutfchen Sammlungen find im letzten Jahrzehnt verfchiedene Gemälde Codde's auch nach Frankreich gekommen. Das grofse fchöne Ballfeft der Sammlung Wilfon in Paris (verfteigert 1881, datirt 1633, f. S. 141 u. 146), das in der Galerie Gfell den Namen P. de Grebber trug, freilich nur vorübergehend. Die Zahl der Figuren (meift Portraits) wie die feine kühle Färbung, die meifterliche Behandlung der reichen Stoffe machen es zu einem Hauptbild des Meifters, daher es auch auf den verfchiedenen Verfteigerungen Preife von 8050 fl., 20000 Francs und fchliefslich gar 34900 Francs erzielte. Auf derfelben Verfteigerung Wilfon befand fich unter dem Namen A. Palamedes ein junges Mädchen am Klavier, kühl in der Farbe, dünnflüfsig gemalt, von den charakteriftifchen plumpen Formen; etwa aus dem Jahre 1640. Auch ein namenlofes Bruftbild einer jungen Frau in etwa halber Lebensgröfse bei M. André in Paris fcheint mir P. Codde als Urheber zu haben. Der klare, kühle, bräunliche Ton, die

fette Malweiſe, das Helldunkel und die originelle Art, wie der Kopf auf dem hellgrauen Grunde ſich abſetzt, ſprechen durchaus für Codde. Bei M. Rothan ebenda ein kleineres Bild, Herr und Dame in Unterhaltung; früher in Hamburg.

Auffallend häufig iſt Codde verhältniſsmäſsig in engliſchen Sammlungen vertreten und zwar mit einzelnen beſonders guten oder intereſſanten Gemälden. Zwei kleinere Bilder in einer öffentlichen Galerie, im Fitzwilliam Muſeum zu Cambridge: die Nähterin (Nro. 235) und die Geſellſchaft (Nro. 41), beides Werke der mittleren Zeit, ſind unbedeutender als verſchiedene Gemälde in Privatgalerien: ſo der Ball bei Lord Spencer in Althorp, nach Umfang, Trefflichkeit und Zeit der Entſtehung ein würdiges Gegenſtück zu dem genannten ähnlichen Bilde bei Fürſt Liechtenſtein. Zwei Gemälde von ähnlicher Güte ſind die Geſellſchaft beim Mahl in Apsleyhouſe zu London und die gleiche Darſtellung bei Lady Yarborough, ebenda. Ein intereſſantes Bild als Gegenſtand und durch ſeine Datirung (1642) iſt das Familienbildniſs in kleinen Figuren im Beſitze des Mr. Theodor H. Galton, das 1879 im Bethnal Green Branch Muſeum ausgeſtellt war.

Noch merkwürdiger und völlig aus dem Rahmen ſeiner gewohnten Darſtellungen heraustretend iſt ein Bild, das ich im gleichen Jahre bei einem Londoner Händler unter dem Namen Willem van Mieris ausgeſtellt ſah: Midas als Schiedsrichter im Wettkampf des Apollo und Marſyas; im Gefolge des Letzteren nackte Satyrn und Nymphen. In der Färbung hell, in einem blonden bräunlichen Tone, in der Behandlung ſehr flüſsig und leicht, in der Zeichnung des Nackten, obgleich flüchtig doch ſehr geſchickt, gehört das Bild, das allerdings keinerlei Bezeichnung trägt, nach meiner Ueberzeugung zu den geiſtreichſten Bildern des Künſtlers aus ſeiner letzten Zeit. Ein kleineres, recht nettes Bild,

Kartenfpieler in einem Schuppen (um 1640), fah ich bei Earl of Craven in Combe Abbey; fehr gering ift dagegen das kleine Bildnifs eines Offiziers in ganzer Figur in Chatsworth. — Sämmtliche Bilder in diefen englifchen Sammlungen führen natürlich nicht den Namen des Pieter Codde, der in England noch völlig unbekannt fcheint.

Am wenigften erwartet man wohl Bilder des Codde in Italien. Mir find dort fünf Werke des Meifters bekannt. Zwei derfelben haben durch die volle Namensinfchrift ein befonderes Intereffe: Eine kleinere Wachtftube der Galerie Borghefe zu Rom, bez. P. Codde 163., in dem charakteriftifch kühlen graubraunen Ton; nach der flüfsigen Behandlung wohl aus dem Ende der dreifsiger Jahre. Ebenfo bezeichnet ift ein von 1640 datirtes gröfseres Gemälde von feinerer und reicherer Färbung, eine muficirende Gefellfchaft von neun Figuren, welche ich 1873 bei dem Kunfthändler Gagliardi in Florenz fah, fowie eine kleinere Gefellfchaft von Trictracfpielern beim Kunfthändler Bardini. Ebenda befitzt H. F. Schmitz zwei kleinere nette Gefellfchaftsftücke, Gegenftücke von ovaler Form und ähnlicher Färbung wie das Bild im Pal. Borghefe.

Auch die nordifchen Galerien haben, mit Ausnahme der Ermitage, Bilder von Codde aufzuweifen: Kopenhagen ein gutes Gemälde mit abweichendem Motive, Bauern beim Mahle von Häfchern überrafcht; fowie (wahrfcheinlich) eine Dame von einem Herrn im Lefen unterbrochen, jetzt beide im Katalog (Nro. 463 und 464) unter den Unbekannten aufgezählt und vermuthungsweife dem Duc zugefchrieben. Im Mufeum zu Stockholm eine Gefellfchaft von fechs Perfonen, J. le Ducq genannt. Ebenda fah ich 1872 bei einem Herrn Jacobfon ein gröfseres Gefellfchaftsftück, fowie das kleine fehr gut durchgeführte Bildnifs eines Mannes, vor einem rothen Vorhang. — In ruffifchen Galerien das in der Zeitfchrift für Bildende Kunft (1876) von W. Unger

radirte, durch das frühefte bekannte Datum (1627 neben der vollen Namensbezeichnung) befonders intereffante Bild von zwei muficirenden Pärchen im Befitze von Herrn von Sivas in Dorpat. Ein ähnliches, gleichfalls frühes Gefellfchaftsftück bei Herrn Peter von Semenow in St. Petersburg, wo ich auch ein dem Duck zugefchriebenes feines farbiges Bild der Akademie, vier Männer am Kamin fitzend, während zwei andere bei einem Lichte Karten fpielen, für ein Werk des P. Codde halte. Ein ähnlicher Gegenftand, mit des Künftlers Monogramm, befand fich früher in der Sammlung Pommersfelden [1]).

Das einigermafsen mit den Gemälden des Meifters vertraute Auge wird in den Sammlungen der Handzeichnungen unfchwer eine Anzahl dem Duck, Palamedes oder Dirk Hals zugefchriebener Blätter als Arbeiten des Pieter Codde erkennen, von dem Zeichnungen häufiger vorkommen, als von den Meiftern, mit welchen fie verwechfelt werden. Sie find, wie die Gemälde Codde's, kenntlich an den geftreckten, fchwerfälligen Formen der Geftalten, der derben Gefichtsbildung mit der ftarken gebogenen Nafe und niedrigen Stirn, fowie in der Ausführung an der Vorliebe für Tufche oder Oelfarbe von einem braunen oder feltener einem fchweren grauen Tone. Das Berliner Kabinet befitzt die grofse Koftümftudie eines fitzenden jungen Mannes, der feinen breiten Hut zurechtrückt; auf bräunlichem Papier in brauner Farbe mit grofser Sicherheit ausgeführt. In England, wo das Blatt erworben wurde, galt es als Frans Hals. Ein zwei-

[1]) Bei Codde ift auch wohl am paffendften ein grofses, intereffantes Bild der Sammlung der Oudheitkundige Genootfchap in Amfterdam genannt, die Familie Ploos van Amftel in einem weiten Gefellfchaftsraume verfammelt und durch eine kleine Mufikbande unterhalten. Die Auffaffung wie die geftreckten Formen, zum Theil auch die Behandlung entfprechen durchaus dem P. Codde; doch ift die Anordnung nicht fo gefchickt, wie bei diefem, die Färbung ift tiefer und die Malweife dünner. Das Bild ift etwa Ausgangs der zwanziger Jahre des fiebenzehnten Jahrhunderts entftanden.

tes, gleichfalls umfangreiches Blatt, in grauer Tuſche ausgeführt, iſt der Entwurf zu einem Gemälde, eine Geſellſchaft von fünf Perſonen. — Das Printroom des Britiſh Muſeum beſitzt unter Metſu's Namen eine beſonders geiſtreiche weiſs gehöhte Kohlenzeichnung, einen jungen Herrn in Unterhaltung mit einer Dame, die vor ihm ſitzt, darſtellend. — In der Dyce Collection des South Kenſington Muſeums findet ſich eine auch in der Technik dem Berliner Blatte ganz verwandte Studie eines ſitzenden Mannes, der ein Glas zum Munde führt. — Ein ebenſolches Blatt ſah ich 1879 bei einem Londoner Händler; ein viertes Blatt der Art, ein rauchender junger Mann, ſich auf einem hohen Stuhle wiegend, beſitzt Herr Adolf von Beckerath in Berlin. In der Sammlung des Letzteren ſind von beſonderem Intereſſe ſieben zuſammengehörige Studienköpfe, ausnahmsweiſe ſämmtlich (jedoch einzelne augenſcheinlich von neuerer Hand) mit dem Monogramm Codde's bezeichnet, in der Form, wie daſſelbe ſich auf Hrn. Braſſeur's Bilde in Köln findet. Drei davon zeigen in verſchiedenen Anſichten ein und dieſelbe alte Frau in einer Mütze; zwei andere die Köpfe junger Burſchen. Sie ſind leicht und energiſch in Kohle auf blauem Papier gezeichnet. Die Kunſthalle zu Bremen beſitzt von Codde ein flüchtiges Blatt, Mann und Frau darſtellend, und eine anſprechende Compoſition von fünf Figuren, in Feder gezeichnet; letztere dem Dirk Hals ſo nahe verwandt, daſs auch er möglicherweiſe der Urheber ſein könnte. Ein ähnliches Interieur mit fünf Figuren, in Feder gezeichnet und weiſs gehöht, hatte Mr. Robert P. Roupell 1879 in der Grosvernor Gallery zu London ausgeſtellt (Kat. 238, unter dem Namen F. Hals). Sämmtliche hier genannte Blätter fallen nach der Zeit ihrer Entſtehung etwa zwiſchen die Jahre 1630 und 1640.

Von Dirk Hals und Antoni Palamedes befitzen wir jetzt, wie wir fehen, einen Ueberblick über ihre äufseren Lebensverhältniffe, der einer Biographie nahe kommt, für Pieter Codde und Duck find wenigftens ein erfter biographifcher Anhalt gefunden; für alle diefe Künftler konnten wir ein ziemlich beträchtliches Malerwerk und eine nicht unbedeutende Anzahl Handzeichnungen wieder zufammenftellen. Für einen Meifter der gleichen Richtung, welcher als Künftler den genannten gleichwerthig, ja theilweife überlegen ift, für

J. KICK

habe ich dagegen bis jetzt noch keinerlei Spur über feine Lebensverhältniffe entdeckt [1]), wohl aber glaube ich ihm, während ich 1871 nur Ein Bild von ihm nachzuweifen wufste, jetzt eine etwas gröfsere Anzahl von Gemälden zufchreiben zu dürfen, deren Beftimmung jedoch auf jenes als das einzige bezeichnete Werk zurückgeführt werden mufs.

Dies Gemälde ift vor einigen Jahren aus dem Kunfthandel in die Berliner Galerie übergegangen und dadurch die Prüfung und weitere Erforfchung des Meifters erleichtert. In einem Stalle fitzen vorn links zwei Offiziere, der Eine offenbar Portrait; im Hintergrunde find drei Soldaten befchäftigt. Die Zeichnung ift ficher, in den vorderen Figuren forgfältig mit gefchickter Löfung der gefuchten Verkürzungen, im Hintergrunde dagegen flüchtig. Die Färbung ift von einem kühlen grauen Tone beherrfcht, in dem neben Braun und Grau als einzige Localfarbe ein mattes Gelb hervortritt. Die Behandlung ift flüfsig, befonders in dem flüchtig hingeworfenen Hintergrunde, vorn im Licht dagegen paftos. Das Bild fteht etwa zwifchen einem guten Duck und einem Codde der fpäteren Zeit in der Mitte, nähert fich jedoch

---

[1]) Man müfste denn die Notiz bei Houbraken auf ihn beziehen, dafs der Vater des 1631 in Amfterdam geborenen Blumenmalers Cornelis Kick »ein gefchickter Figurenmaler« war.

auch ſchon ähnlichen Darſtellungen des G. Terborch und G. van den Eeckhout. Die Bezeichnung des Bildes iſt

Kick
1648

Ein Gemälde gleichen Gegenſtandes und gleicher Gröſse beſitzt Herr Wilhelm Gumprecht in Berlin: Offiziere vorn in einem Stalle, in welchem hinten Soldaten bei der Arbeit ſind. Weniger flüchtig als das Bild der Berliner Galerie, hat es vor demſelben auch den Vorzug einer etwas reicheren Färbung und eines klareren, mehr blonden Tones. Ein drittes Werk ganz verwandter Art und Darſtellung, das unter der Bezeichnung Jan le Ducq geht, beſitzt die Galerie zu Edinburg (Nro. 404): In einem Schuppen ſpielen drei Soldaten auf einer Trommel Karten, während die anderen ihnen zuſchauen. In dem klaren graulichen Ton kommen ein mattes Roth und Grün neben Braun und Grau als Localfarben nur zu beſcheidener Geltung. Die Malweiſe iſt fett und ſicher.

Wie dieſe drei unter ſich eng verwandten Bilder, die der gleichen Zeit — um 1650 — angehören, in Färbung wie in Behandlung ſchon eine ſpätere Entwickelung des Künſtlers bekunden, ſo trägt ein kleines Bild im Beſitze des Herrn Peter von Semenow in St. Petersburg den Charakter einer etwa um zehn bis fünfzehn Jahre früheren Periode. Das Bildchen von ovaler Form zeigt einen jungen Offizier in ganzer Figur vorn in einer Landſchaft ſtehend. Auch hier wieder die Unterordnung der Localfarbe unter den bräunlichen Geſammtton; aber die Behandlung iſt ſorgfältiger, die Malweiſe trockener und paſtoſer, noch der früheren Zeit des P. Codde verwandt. Die Landſchaft erinnert an ähnliche Hintergründe auf Bildniſſen von Th. de Keyſer und J. G. Cuyp.

Dieſem kleinen Bildniſs nahe verwandt und ziemlich gleichzeitig ſind zwei Gemälde, die nach ihrer Bedeutung

weit über die bisher genannten Bilder hinausgehen, beide fonderbarer Weife Bartholomeus van der Helft benannt. Das eine, in der Galerie des Grafen Moltke zu Kopenhagen (Nro. 38), ftellt eine Gefellfchaft von fechs Perfonen dar, die von der Falkenjagd zurückkehren. Die Compofition ift ebenfo gefchickt als anziehend, die Zeichnung trefflich, die Färbung wieder in dem feinen bräunlich-grauen Gefammtton, welchem die Localfarben, befonders Gelb, Roth und Blau, ganz untergeordnet find. Noch bedeutender und befonders umfangreich ift das zweite Bild, der Raubanfall im Befitze von Mrs. Hope in London: drei vornehme Herren in jüngeren Jahren find auf der Reife auf einfamer Haide von Banditen überfallen, welche ihre Tafchen und das Gepäck durchwühlen; hinter ihnen der Reifewagen mit dem Kutfcher. Nach dem fprechenden bildnifsartigen Charakter der drei Hauptperfonen fcheint hier eine beftimmte Epifode aus dem Leben derfelben illuftrirt zu fein, die der Künftler in meifterhafter Weife zu einem Bilde verarbeitet hat. Die Bildniffe find des Th. de Keyfer würdig; die Darftellung ift von gröfster Einfachheit und zugleich von gröfster Wirkung durch die fchlichte Wahrheit, die Kraft und Feinheit des lichten braunen Gefammttones, in dem nur ein mattes Gelb und Stahlblau neben Schwarz, Grau und Braun befcheiden angedeutet find, durch das feine Licht, die geiftreiche trockene, im Grunde ganz breite Behandlungsweife. Die ftimmungsvolle Landfchaft erinnert an Roelant Roghman. Alle diefe Eigenthümlichkeiten ftimmen durchaus mit dem kleinen oben genannten Bildnifs bei Herrn von Semenow überein, das fich jedoch auch nach künftlerifchem Werth nicht damit meffen kann. Während die Heimkehr von der Jagd in der Moltke'fchen Galerie den Sittenbildern des G. van den Eeckhout am nächften verwandt ift, fo werden wir in dem Bilde von Mrs. Hope am meiften an Pieter de Laer erinnert, von welchem ich jedoch nie ein

nur annähernd fo geiftreiches und wirkungsvolles Werk gefehen habe. — Als fragliches Werk des J. Kick notirte ich mir auch eine Gefellfchaft von fechs Perfonen, die fich mit Kartenfpiel unterhalten, beim Fürften Youffoupoff in St. Petersburg; es ift noch paftos und felten farbig, würde daher der früheften Zeit des Kick angehören.

In Auctionskatalogen finde ich den Künftler mehrfach genannt, wenn auch meift mit Entftellung feines Namens. G. Hoet nennt im »Katalogus« I, 183 unter Nro. 83 der Auction N. van Suchtelen in Hoorn (1715) »een Gefelfchap van drinkende Soldaten door S. van Kuck« und ebenda S. 583 auf einer namenlofen Amfterdamer Verfteigerung 1739 »een Cortegaard, door Kick«. Der Katalog der Söder'fchen Galerie, die 1859 in Hannover verfteigert wurde, führt unter Nro. 144 und 145 zwei »Corps de Garde par C. v. Kyck« auf. Sämmtliche Bilder find nach den Gegenftänden, die fie darftellen, wohl zweifellos unferem J. Kick zuzumeffen.

Diefen fünf Künftlern, die in ihrer ausgefprochenen Eigenart einander etwa gewachfen find, fchliefst fich eine gröfsere Zahl von Malern gleicher Gegenftände an, welche theils wefentlich hinter jenen zurückftehen, theils nur gelegentlich fich als »Gefellfchaftsmaler« verfuchen. Die Beliebtheit diefer kleinen Kabinetsftücke, die in ihren gefälligen Motiven und ihrer eleganten Stoffbehandlung recht eigentlich zum Schmuck bürgerlicher Fefträume geeignet waren, und doch bei ihrer mehr typifchen Darftellung und decorativem Zweck kein tieferes Studium oder befonders erfinderifchen Geift verlangten, mochte manches mäfsig begabte Talent, gelegentlich auch einen gefchickten Dilettanten bewegen, fich in diefer Gattung zu verfuchen. Weitaus die Mehrzahl diefer Künftler find uns nur durch die Infchriften auf ihren Bildern bekannt; die Anhaltspunkte für ihre Biographie herauszu-

finden, ift eine der vielen Aufgaben, welche die Urkundenforfchung für die holländifche Kunftgefchichte noch zu löfen hat.

Einige diefer Maler machen uns dadurch noch eine befondere Schwierigkeit, dafs fie ihre Gemälde nur mit einem Monogramme zeichnen. Dahin gehört zunächft

Der Monogrammift HP,

den wir bald als Horatius Paulyn, bald als Hendrik Pot aufgeführt finden. Zur Entfcheidung, ob einer diefer Namen, oder welcher der berechtigte fei, will ich zunächft hier die mir bekannten Converfationsftücke und genreartigen kleinen Bildniffe zufammenftellen, welche mit dem obigen Monogramme bezeichnet find. In öffentlichen Galerien befinden fich: im Mufeum zu Berlin (z. Z. im Magazin) eine Gefellfchaft von Herren und Damen; eine dicke Alte, die den Wein credenzt, eine beliebte Geftalt in den Bildern des Künftlers, benimmt dem Befchauer jeden Zweifel, wo fich die Scene abfpielt; in Hamptoncourt eine Dame vor einem Herrn knieend (Nro. 634), früher »a fcene from a Play by C. Poelenburg«, im neuen Katalog von 1881 H. Pot benannt; im Louvre (Nro. 398, H. Pot genannt) das kleine Bildnifs Karl's I. von England, das neben dem Monogramm das Datum 1632 trägt, dem oben genannten männlichen Bildnifs von Duck in der Dresdener Galerie nahe verwandt. Ein ganz ähnliches Bildnifs eines Mannes, in ganzer Figur und reicher farbiger Tracht, befitzt Mr. Rothan in Paris. Im Privatbefitz kenne ich ferner: bei Sir Richard Wallace in London unter der Bezeichnung Le Ducq eine Gefellfchaft von vierzehn Herren und Damen beim Kartenfpiel und in Unterhaltung, das befte mir bekannte Bild des Künftlers, in feinem hellen grau-braunen Tone dem P. Codde am nächften verwandt. Bei Herrn Prof. Knye in Berlin eine ausnahms-

weife belebte Scene: zwei Dirnen und eine Alte, die mit einem jungen Manne in verzweifelten Kampf um den Nachlafs eines Verftorbenen gerathen find, der im offenen Sarge neben ihnen ruht; auf einem Tifche und an der Erde Goldftücke und Werthfachen aller Art. Das Bild ift tief und leuchtend in der Farbe und flüfsig behandelt; nach den Koftümen ift es etwa um 1625 bis 1630 entftanden. Bei Herrn Dr. Kosloff in St. Petersburg drei junge Pärchen, die in ihren Liebesbezeugungen fehr weit vorgefchritten find, dünn und flüchtig gemalt. Endlich fah ich zwei ähnliche Darftellungen im Kunfthandel in Berlin, von denen das eine ausnahmsweife grofse Figuren in mehr als drittel Lebensgröfse zeigt. Nur als fraglich kann ich fchliefslich ein auch dem Gegenftande nach abweichendes Gemälde anführen, das ich 1872 im Befitze des Herrn Jacobfon zu Stockholm fah, eine Gefellfchaft muficirender Bauern; von frifchem Humor, guter Zeichnung, feiner Färbung bei trocken-paftofem Auftrag. Das Bild erinnert theils an Ryckaert, theils an J. M. Molenaer und ift etwa um die Mitte des Jahrhunderts entftanden.

Von allen diefen Gemälden ift zwar nur Eines mit einer Jahreszahl verfehen, das Bild im Louvre vom Jahre 1632; allein die Koftüme wie die Malweife beweifen, dafs diefelben in die zwanziger und dreifsiger Jahre des fiebenzehnten Jahrhunderts fallen, dafs wir alfo einen der früheften Meifter der »Gefellfchaftsmalerei« darin vor uns fehen. Dann kann derfelbe aber nicht Eine Perfon fein mit dem Maler Horatius Paulyn, wie Immerzeel angiebt, und wie noch heute feine Bilder im deutfchen und holländifchen Kunfthandel benannt zu werden pflegen. Denn Paulyn ift ein Künftler aus der zweiten Hälfte des fiebenzehnten Jahrhunderts. Houbraken, der ihn meines Wiffens zuerft erwähnt, giebt zwar keine Daten für feine Lebenszeit an, nennt ihn aber in einer Reihe mit den Malern, welche in den Jahren 1644 und 1645 geboren wurden.

Dafür fpricht auch der Umftand, dafs Houbraken (geboren 1660) über eine abenteuerliche Reife nach dem gelobten Lande, welche Paulyn mitmachte, fich von einer Bäckersfrau erzählen liefs, die gleichfalls Theilnehmerin diefer frommen Pilgerfahrt war. Endlich laffen uns auch die unbeftreitbar echten Gemälde des Paulyn nicht im Zweifel darüber, dafs derfelbe erft in den letzten Jahrzehnten des fiebenzehnten Jahrhunderts thätig war. Unter feinem Namen geht in öffentlichen Sammlungen nur Ein allgemeiner bekanntes kleines Gemälde, ein Mann, der Geld zählt, in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Das Bild, welches das Monogramm H. P. genau in der Form wie die oben genannten Gefellfchaftsftücke trägt, zeigt Rembrandt's Einflufs, etwa in der Art, wie ein fpätes, etwas flaues Gemälde von Salomon Koninck. Dafs es richtig benannt ift, beftätigte mir ein mit dem ganzen Namen HORATIVS PAVLYN bezeichnetes Gemälde von ganz ähnlicher Anordnung, ein junges Mädchen, das ihren Gefang auf der Mandoline begleitet, in der Sammlung des Conte Belgiojofo zu Mailand. Daffelbe ift dem Charakter nach noch fpäter und geringer als das Florentiner Bild, etwa in der Art eines Vertanghen. Endlich glaube ich auch ein gröfseres Gemälde mit dem gleichen Monogramme dem Paulyn zufchreiben zu müffen, Abraham und Ifaac fich zum Opfer vorbereitend, in mehr als halber Lebensgröfse; daffelbe befindet fich unter dem Namen Ferdinand Bol in der Galerie zu Mainz. Es ift eine fehr geringe Leiftung, die um 1670 entftanden ift.

Der zweite Künftlername, welcher für die oben zufammengeftellten Converfationsftücke in Anfpruch genommen wird — wie erwähnt, führt namentlich das Bildnifs Karl's I. in London diefen Namen —, ift der des Hendrik Gerritsz Pot. Diefer ift nach der Angabe des für Haarlemer Maler fehr zuverläfsigen Katalogs des Haarlemer Mufeums ein

Haarlemer von Geburt, der namentlich in ſeiner Vaterſtadt thätig war, und deſſen Lebenszeit zwiſchen die Jahre 1600 und 1656 fällt. Schrevelius erwähnt ihn als Zeitgenoſſen und Landsmann unter den Malern Haarlems. Die von dieſem (und nach ihm auch von Houbraken) genannten Hauptwerke des Meiſters, ſein Triumphzug des Prinzen Wilhelm von Oranien im Prinzenhof, ein Corporalſtück auf den Doelen und eine Judith mit dem Haupte des Holofernes im Privatbeſitz zu Haarlem, ſprechen ſchon nach den darin behandelten Gegenſtänden nicht dafür, daſs H. Pot eine Perſon ſei mit unſerem Monogrammiſten H. P., wenn auch die Zeit ihrer Entſtehung etwa die gleiche iſt. Auch geſtehe ich, daſs ich in dem einzigen von den drei eben genannten Gemälden noch erhaltenen, leider nicht bezeichneten Werke, dem jetzt im Muſeum zu Haarlem ausgeſtellten Triumpfzuge des Prinzen Wilhelm, einer ſehr langweiligen Compoſition von geringer künſtleriſcher Leiſtung, keinerlei Verwandtſchaft mit jenen Geſellſchaftsſtücken habe entdecken können.

Andererſeits ſpricht für Pot als den Maler derſelben der Umſtand, daſs Schrevelius erwähnt, der Maler habe in England die Bildniſſe des Königs Karl und ſeiner Gemahlin ſowie verſchiedener ſeiner Hofleute ausführen dürfen. Ein Bildniſs König Karl's I. vom Jahre 1632 mit dem Monogramm H. P. iſt uns aber gerade in dem genannten Bildchen des Louvre erhalten. Auch iſt das Bild in Hampton Court, welches im Beſitze Karl's I. war, 1649 in deſſen Sammlung als »Bott« verkauft, eine Benennung, die doch wohl auf Pot zu deuten iſt. Ich bemerke noch, daſs das Gemälde bei Herrn Dr. Koſloff die eigenthümliche Bezeichnung HP°:I. (H. Pot?) trägt. Hoffentlich findet ſich gelegentlich ein mit dem vollen Namen bezeichnetes Gemälde, welches uns über alle jene Zweifel hinweghilft.

Mit den folgenden Künftlern kann ich mich fehr viel kürzer faffen, da mir von denfelben nur wenige Gemälde bekannt find, und da auch ihre Biographie fehr einfach ift: wir find für die meiften ohne jede Nachricht über ihr Leben.

W. C. Duyster

oder Dufter, wie er fich abwechfelnd auf feinen Gemälden bezeichnet [1]), wird von Houbraken nur fummarifch mit einigen anderen als »Gefellfchaftsmaler« aufgeführt. Dem Zufammenhange nach — Houbraken befpricht eine Reihe nichtholländifcher, vorwiegend vlämifcher Meifter — follte man ihn für einen »Vlaming« halten. Allein der unmittelbar nach ihm genannte Heerfchap — ohne Zweifel meint Houbraken damit Heerfchop, der anfangs ganz unter Rembrandt's Einfluffe ftand, fpäter aber Sittenbilder von flauer Färbung malte, die mit denen unferer Gruppe von Malern nichts gemein haben — beweift, dafs fich Houbraken in Bezug auf die Herkunft diefer ihm zweifelsohne nur ganz oberflächlich bekannten Meifter nicht ganz klar war. Die Eigenthümlichkeit der mit feinem Namen bezeichneten Gemälde, welche fich denen des Monogrammiften H. P. am meiften nähern, fprechen entfchieden für einen Holländer. Es find dies: in der Galerie zu Dresden (Nro. 2460) eine Schlägerei zwifchen Soldaten in einem Schuppen, bezeichnet DVSTER; bei Herrn Commerzienrath Tfchille ebenda eine befonders gute Carnevalsfcene mit gleicher Bezeichnung; in der Ermitage zu St. Petersburg (Nro. 1254) eine Gefellfchaft beim Trictracfpiel, bezeichnet W. C. DVYSTER, die erften beiden Buchftaben verfchränkt; ein ähnliches Bild in einer kleinen Privatfammlung ebenda; endlich in der Stockholmer

---

[1]) Nach den Regeln der holländifchen Sprache ift es wahrfcheinlich, dafs in diefen Bezeichnungen das V nur ein undeutliches Y ift. Die Bilder in Dresden und Stockholm wären daraufhin zu prüfen.

Galerie (Nro. 403) eine Schlägerei in einer Scheune, dem Dresdener Bilde ganz ähnlich, bezeichnet W. DVSTER. In den befferen Gemälden, wie in den Trictracfpielern der Ermitage und in der Maskerade bei Herrn Tfchille, zeigt fich Duyfter in reicher Färbung, in feinem, hellem Ton und forgfältiger, paftofer Behandlung dem P. Codde nahe; in den geringeren Werken ift er dagegen fchwach in der Zeichnung der Figuren, fpitzig und kleinlich in der Behandlung. Nach den Koftümen feiner Bilder wie nach der Malweife war der Meifter gleichfalls in dem zweiten Viertel des fiebenzehnten Jahrhunderts thätig. — Kramm theilt ein kleines Bildnifs von Duyfter's Hand mit, welches W. J. Delff ftach. Auch ein von Fiorillo unter dem Namen Willem Deyfter erwähntes Bild wird wahrfcheinlich ebenfowohl als die von Bartfch unter diefem Namen und von Heller unter W. Deufter aufgezählten Stiche dem W. C. Duyfter zuzufchreiben fein.

Mit dem Namen

M. Stoop

find zwei mir bekannte Gemälde bezeichnet, die gleichfalls einen Künftler im Anfchlufs an Duck kennen lehren, für welchen bisher meines Wiffens keinerlei biographifcher Anhalt vorhanden ift. Das eine diefer Bilder, in der Galerie zu Kopenhagen (Nro. 350), ftellt Räuber dar, die ein Landhaus plündern; ein gröfseres Gefellfchaftsftück (»een Speelhuis, de Verloren Zoon«) war 1872 in Arti et Amicitiae zu Amfterdam ausgeftellt (Kat. Nro. 220). Im Gegenftand, in der Zeichnung (felbft den auffallend gefuchten Verkürzungen und fchlechten Proportionen) erinnern beide Bilder fehr an Duck, ohne demfelben jedoch gleichzukommen; in dem hellblonden Tone der reichen Färbung und der flüchtigen dünnen Behandlung nähert fich der Künftler dem Dirk Stoop, mit dem er wohl auch verwandt

war. Unter dem Namen des Dirk Stoop geht ein Gemälde im Schlofs zu Würzburg, auf dem ich eine Bezeichnung nicht gefunden habe, das aber wohl gleichfalls von der Hand des M. Stoop herrührt, da es einen ganz ähnlichen Gegenftand und in verwandter, jedoch den erftgenannten Bildern fehr überlegener Weife darftellt: marodirende Soldaten find in eine Bauernwohnung eingedrungen, in welcher fie es fich bequem machen. Die geiftreiche, leichte Behandlung, der helle bräunliche Gefammtton, das feine Helldunkel laffen das Bild den beften verwandten Darftellungen eines Duck oder J. B. Weenix (f. diefen) ebenbürtig erfcheinen.

Gleichfalls nur aus zwei bezeichneten Gemälden, Gefellfchaften von jüngeren Perfonen beiderlei Gefchlechts, die früher im Privatbefitz in Berlin fich befanden, deren jetzige Befitzer ich jedoch nicht nachzuweifen vermag, ift mir der Maler

H. Doncker

bekannt. Nach jenen Gemälden gehört er zu den geringeren Nachahmern eines A. Palamedes und P. Codde; wenig belebt in der Auffaffung und gering in der Zeichnung ift er fchwer in der paftos aufgetragenen Färbung und einförmig in dem graulich gelben Ton. Die verfchiedenen Maler des Namens Doncker, welche Houbraken nennt, gehören bereits einer etwas vorgerückteren Zeit an. Auch G. van Donck, der Illuftrator von Krul's »Pampiere Wereld«, von dem u. a. die Galerien Liechtenftein und Czernin in Wien Bildniffe in der Art des Gortzius (dat. 1627) fowie Genrebilder befitzen, hat nichts mit unferem H. Doncker zu thun. Wohl aber könnte der von A. van der Willigen (S. 352) genannte Harmen Mynerts Donker, welcher 1653 Mitglied der Haarlemer Gilde wurde, unfer Künftler fein.

Nur dem Namen nach fei ein ganz geringer Nachahmer des A. Palamedes,

Laurence Neter,

erwähnt, von welchem Herr V. de Stuers im Haag ein mit dem ganzen Namen bezeichnetes Gefellfchaftsftück befitzt.

Nur durch Namensinfchrift auf ganz vereinzelten Gemälden find mir auch die folgenden Maler der gleichen Richtung bekannt.

Isack Elyas 1622

ift die Bezeichnung eines Gemäldes, »vrolyk gezelfchap aan tafeln«, welches 1872 in »Arti et Amicitiae« zu Amfterdam von dem Herrn D. Franken unter dem Namen G. Flinck ausgeftellt war. In Auffaffung und Färbung dem Dirk Hals am nächften, ift es kleinlicher, bunter und härter.

Mit dem Namen

Limborch

ift eine dem P. Codde verwandte muficirende Gefellfchaft von Herren und Damen in der Galerie Liechtenftein bezeichnet, in einem blonden Tone gehalten, in der weichen Malweife und Färbung etwas flau. Seine Entftehung fällt nach Behandlung und Koftümen in die dreifsiger Jahre des fiebenzehnten Jahrhunderts; es kann alfo nicht Hendrik van Limborch, der Schüler des A. van der Werff, der Maler des Bildes fein.

M. v. Musscher

ift die Auffchrift auf dem kleinen Bildniffe eines vornehmen Herrn in ganzer Figur in der Galerie zu Prag, welches nach Koftüm und Auffaffung etwa um 1630 entftanden ift und daher nicht von dem bekannten Bildnifsmaler gleichen

Namens herrühren kann, welcher 1645 zu Rotterdam geboren wurde. Ein älterer Maler gleichen Namens, Jan Fransz. Musfcher, ift im Meifterbuch der Dordrechter Gilde 1613 als Maler verzeichnet; bei feinem Namen findet fich die lakonifche Beifchrift: zyn dootfchult betaalt. In eleganter Auffaffung, leichter und flüfsiger Mache erinnert jenes Bildnifs aufserordentlich an ähnliche Arbeiten des A. Palamedes und Pieter Potter.

Der Mittheilung meines Freundes Herrn Peter von Semenow verdanke ich die Bekanntfchaft mit einem anderen, meines Wiffens nirgends erwähnten Gefellfchaftsmaler

Fr. Badens,

von welchem ein bezeichnetes Gemälde bei Hrn. Hammer in Stockholm fich befindet. Mir ift daffelbe in diefer an mäfsigen Kunftgegenftänden aller Art überreichen Sammlung entgangen.

Ein

Kastelyn

(oder Cafteleyn) ift mir durch eine kleine Zahl von Handzeichnungen bekannt. Vielleicht war derfelbe ein Mitglied der bekannten Haarlemer Buchdruckerfamilie diefes Namens, über die fich bei A. van der Willigen eine Reihe biographifcher Notizen finden, wonach mehrere derfelben auch Maler in ihrer Vaterftadt waren. Jene Zeichnungen find fämmtlich in Kohle oder Rothftift ausgeführte Studien junger Krieger oder Cavaliere. Die bezeichneten Blätter pflegen unter dem Namen Raveftyn zu gehen, da der Name Kaftelyn, der als Künftlername bisher nicht bekannt war, in jenen Bezeichnungen allerdings faft wie Raveftyn fich lieft. In öffentlichen Sammlungen kenne ich nur ein grofses Blatt in dem Berliner Kabinet; eine zugehörige Studie befitzt Herr A. von

Beckerath; einzelne andere Blätter fah ich im holländifchen Kunfthandel. In der ficheren und leichten Behandlungsweife, der fchlanken Bildung der Geftalten mit den übertrieben kleinen Köpfen fchliefst fich Kaftelyn unmittelbar an Duck an, und zwar an die letzte Zeit diefes Künftlers.

Zum Schlufs feien noch ein paar Gemälde mit Monogrammen genannt, für welche ich keine Künftlernamen anzugeben weifs. Im Jahre 1869 fah ich bei dem Kunfthändler Rocca in Berlin ein

W. v. H.

bezeichnetes Gefellfchaftsftück, dem A. Duck verwandt. — Bedeutender und origineller ift ein gröfseres mit dem Monogramm

F. W.

bezeichnetes Gemälde, das fich in der Galerie Liechtenftein zu Wien (Nro. 454) befindet: zwei Herren begleiten den Gefang von zwei jungen Damen; hinter denfelben ift die Figur eines weingerötheten Alten angebracht, welcher, einen Kranz von Eiern, Würften und Ziegenfüfsen um die Bruft, in heiterfter Laune feinen zinnernen Krug zum Toaft auf die Liebe erhebt — eine Figur, welche von mehreren Meiftern diefer Richtung, namentlich von Dirk Hals, zu verfchiedenen Malen faft unverändert angebracht ift. Nach den Koftümen ift das Bild um 1620 entftanden. In der ficheren und breiten Zeichnung, dem kühlen graulichen Ton der Färbung, der fetten, im Licht paftofen Behandlung lernen wir hier einen tüchtigen Schüler aus der erften Zeit des F. Hals kennen, einen Mitfchüler des Dirk Hals, an deffen Typen feine Figuren am meiften erinnern, während er fonft den früheften Gemälden des Jan M. Molenaer (f. fpäter) am nächften fteht.

Hervorragender als die zuletzt genannten Maler, die nur noch in einigen unbedeutenden, bisher unberückſichtigten Erzeugniſſen ihrer Kunſt auf uns gekommen ſind, während uns Notizen über ihr Leben meiſt völlig fehlen, erſcheinen uns einige bekanntere Künſtler, welche nur gelegentlich ſich in derſelben Richtung ſittenbildlicher Darſtellungen verſucht haben.

Dahin gehört namentlich der Vater des »Raphael der Thiermalerei«,

Pieter Potter

aus Enkhuiſen. Wenn bisher angegeben wird, daſs der Meiſter 1587 geboren und um 1642 geſtorben ſei, ſo iſt dies in Bezug auf das letztere Datum jedenfalls irrthümlich, da noch datirte Bilder aus den Jahren 1643 und 1646 vorkommen. Pieter Potter hat in ſeinen Gemälden, von denen eine Reihe durch Stiche von P. Nolpe und G. de Heer bekannt ſind, alle erdenklichen Gegenſtände behandelt; als einen Meiſter in der Richtung des Dirk Hals und unter dem Einfluſſe des F. Hals lernen wir ihn in einigen auf uns gekommenen Bildern aus dem Soldatenleben ſowie in verſchiedenen Stillleben kennen. Auf letztere werde ich noch ſpäter zurückkommen. Jene Genrebilder ſind in einem ähnlichen grauen Geſammtton gehalten wie eine Anzahl von Bildern des Duck; allein die Behandlung iſt kräftiger, der Auftrag körniger. Dieſe Verwandtſchaft, verbunden mit dem Umſtande, daſs Paulus Potter als Lehrer des J. le Ducq genannt wird, hat Burger auf die Vermuthung gebracht, daſs hier eine Verwechſelung vorläge, indem Pieter Potter, welchen er bereits für einen Schüler des Frans Hals erklärt, der Lehrer von A. J. Duck geweſen ſei. Aber abgeſehen davon, daſs wir wohl den Paulus Potter als Lehrer des Thiermalers Jan le Ducq feſthalten dürfen, ſcheint mir ein Vergleich der Gemälde des Pieter Potter und des

A. J. Duck dafür zu sprechen, dass beide etwa gleichzeitig — ohne dass Einer den Anderen beeinflusst habe — sich unter der Einwirkung des Frans Hals oder seiner Schüler ausgebildet haben.

Von Genrebildern des Pieter Potter sind mir folgende bekannt: Trictracspieler vom Jahre 1629 im Museum zu Kopenhagen; ein ähnlicher Gegenstand unter dem Namen le Ducq in der Galerie des Archivs zu Frankfurt; zwei Wachtstuben von 1632, früher im Privatbesitz zu Berlin; die kleine Studie eines jungen Cavaliers von 1640 in der Galerie Schönborn zu Wien; in der vor einigen Jahren versteigerten Sammlung Goldsmith im Haag[1]) ein Guitarrespieler, der an Eleganz und leichter Mache den besten Dirk Hals gleichsteht; Soldaten, die in einem Stalle Stroh schneiden, ein feines farbiges Bildchen seiner letzten Zeit unter dem Namen seines Sohnes Paulus im Ryks Museum zu Amsterdam (Nro. 309); eine Wachtstube in der Galerie zu Prag (VII, 15), datirt 1631. Wie Rembrandt's Kunst in der späteren Zeit auf den Meister eingewirkt hat, wie oberflächlich er aber dieselbe erfasste, davon geben zwei Bilder im Museum zu Mainz und im Amalienstift zu Dessau einen Begriff. Ersteres, aus dem Jahre 1640, zeigt ein Mädchen, das in der Küche beschäftigt ist; letzteres, vom Jahre 1643, stellt die Verstossung der Hagar dar.

Ein ähnlich vielseitiger, aber doch gleichfalls nur mässig begabter Meister,

Ludolf de Jonghe

(1616 bis 1697), erscheint in seinen Gesellschaftsstücken beson-

---

[1]) Es ist wohl identisch mit dem jetzt bei Hrn. Baron van Pallandt ebenda befindlichen Bilde gleichen Gegenstandes, dat. 1636, das 1881 im Haag ausgestellt war.

ders lebendig in der Compofition, frifch und belebt in der Auffaffung. Da uns Houbraken, welcher fehr ausführliche Angaben über ihn macht, ausdrücklich den Antoni Palamedes und Jan Bylert unter feinen Lehrern nennt, fo verdankt er diefen ohne Zweifel die Anregung zu feinen Bildern der genannten Art. Diefelben find, wie überhaupt feine Gemälde, ziemlich felten; ein Umftand, der fich daraus erklärt, dafs er verfchiedene bürgerliche Aemter bekleidete. Eines feiner früheften Bilder (um 1635), noch ganz unter dem Einfluffe des A. Palamedes, aber flüchtiger, eine fröhliche Gefellfchaft junger Leute, fah ich 1880 bei Herrn Miethke in Wien. Dem Palamedes noch verwandt, aber daneben in dem dünnen Farbenauftrage und der grellen Beleuchtung an Knupfer erinnernd, ift eine grofse Gefellfchaft vor einem Palafte, ein Werk aus dem Anfange der vierziger Jahre, beim Conte Belgiojofo in Mailand. Ein Gemälde verwandten Gegenftandes im Befitze des Hrn. Gottfried Sachfenberg zu Rofslau, Cavaliere, welche ihre in Wagen ankommenden Damen empfangen, ift in der Zeitfchrift für bildende Kunft (1879, S. 392) befchrieben. In einem Interieur, einem lefenden Manne am Kamin, in der Galerie zu Afchaffenburg, fteht der Künftler etwa zwifchen einem guten Duck und zwifchen G. Terborch in der Mitte. Am vortheilhafteften erfcheint derfelbe in einer diefem Bilde verwandten gröfseren Compofition, einer Gefellfchaft junger Leute im Zimmer, bei Baron Steengracht im Haag, einem Werk der fünfziger Jahre. — Am bekannteften ift L. de Jonghe in feinen lebensgrofsen Bildniffen, die aber in der Auffaffung wie in der Färbung und Behandlung meift recht nüchtern find; ich nenne als Beifpiele in öffentlichen Galerien die Bildniffe in den Galerien von Amfterdam, Haarlem, Dresden. Die Berliner Galerie befitzt (z. Z. im Magazin) ein recht intereffantes, in der Färbung etwas einförmiges Bild mythologifchen Inhalts

mit reicher Landfchaft, etwa in der Richtung des Jacob van Loo und A. van der Tempel. Ein Halt von Reitern auf der Heerftrafse, 1879 im Bethnal Green Mufeum in London ausgeftellt (damals im Befitz von Mr. Galton), ift einem guten Dirk Stoop und den früheften Werken des Philips Wouwerman am nächften.

Der Utrechter Maler

JAN VAN BYLERT,

wie erwähnt Einer der Lehrer des L. de Jonghe, hat neben feinen Sittenbildern in lebensgrofsen Halbfiguren in der Art und nach dem Vorbilde des Gerard van Honthorft, gelegentlich auch kleinere Gefellfchaftsftücke in der Weife der bisher genannten Meifter geliefert. Die mir bekannten gehören feiner früheren Zeit an: Die »Bruiloft van A. Ploos van Amftel mit Agnes van Byler 1616« im Befitze des Ihr. J. Ploos van Amftel im Haag befand fich 1872 auf der Ausftellung in Arti et Amicitiae zu Amfterdam; ein zweites ganz verwandtes Bild, eine »Familienfcene von fieben reichgekleideten Perfonen in einem Zimmer« — wie es der Katalog (Nro. 1417) bezeichnet —, ift im Befitze des Fürften Liechtenftein zu Wien. Beide fchliefsen fich dem A. Palamedes am nächften an; in der Pinfelführung find fie jedoch fetter, in der Färbung glatter und im Ton kühler. Nach den Koftümen find fie um das Jahr 1630 entftanden. — Bylert trat nach Muller's Mittheilungen (Schildersvereeniginge te Utrecht, 1880) 1630 in die Gilde zu Utrecht, in deren Vorftand er fchon 1632 gewählt wurde, und in welchem er im Jahre 1669 zum letzten Male vorkommt. Nach dem Selbftbildnifs in der von J. Meyfsens 1649 ausgegebenen Sammlung von Künftlerbildniffen, welche 1661 in de Bie's »Gulden Kabinet« neu erfchienen, ift Bylert noch im fiebenzehnten Jahrhundert geboren. Die Schreibart Bylert, welche Kramm und V. de

Stuers (im »Archief« II, 75) anfechten, weil er in gleichzeitigen Urkunden Byler oder Byller geſchrieben wird, iſt jedenfalls die richtigere, weil wir den Namen des Künſtlers auf allen ſeinen eigenhändig bezeichneten Bildern J. v. Bylert geſchrieben finden. In den von Muller citirten Urkunden wird er meiſt Bylert, zuweilen auch Bylart oder Byler geſchrieben.

Auch

Pieter Quast

malt gelegentlich und zwar mit beſonderem Glück Geſellſchaftsſtücke, die denen des Antoni Palamedes beſonders verwandt ſind. Das beſte Gemälde derart ſah ich im Privatbeſitz zu Hamburg.

Waagen beſchreibt in ſeinen »Kunſtwerke und Künſtler in Deutſchland« S. 115 ein kleines im Privatbeſitz zu Bamberg befindliches Bildniſs eines Mannes, welcher ſtehend die Laute ſpielt, bezeichnet W. Bartſius 1635; es ſei in der Art des Palamedes gemalt, nur delicater, wärmer und klarer. Dies Bild iſt kürzlich in den Beſitz von Herrn O. Pein in Berlin gelangt. Es iſt dem Duck am nächſten verwandt, zeigt jedoch daneben bereits einen gewiſſen Einfluſs von Rembrandt's Jugendwerken, etwa wie ſich derſelbe in deſſen Schüler W. de Poorter äuſsert. Der Umfang des Bildes (die Figur iſt in halber Lebensgröſse) beeinträchtigt etwas die Wirkung deſſelben. Dieſer

Willem Bartsius,

von welchem wir jetzt durch Obreen's »Archief« die erſte biographiſche Notiz erhalten (der Künſtler trat 1634 in die drei Jahre vorher begründete Lucasgilde zu Alkmaar), ſcheint ſich gleichfalls, wie die zuletzt genannten Meiſter, in mannigfachen Motiven verſucht zu haben. Leider iſt meines Wiſſens auſser dem genannten Sittenbilde nur noch Eines ſeiner

Gemälde mit Sicherheit nachweisbar, ein grofses Schützenftück vom Jahre 1634 im Städtifchen Mufeum zu Alkmaar. In diefem ftattlichen Gemälde von lebensvoller Auffaffung, guter Anordnung, reicher Färbung und feiner Lichtgebung tritt ein fehr deutlicher Einflufs des Frans Hals zu Tage, namentlich von deffen beiden Schützenftücken vom Jahre 1627. Im Vergleich mit diefen erfcheint freilich Bartfius oberflächlicher, roher in der Zeichnung, glatter in der Behandlung — etwa in der Weife, wie P. Soutman in feinen grofsen Haarlemer Portraitftücken fich zu Hals verhält [1]).

---

[1]) Ehe ich von diefer Gruppe von Malern fcheide, möchte ich noch kurz auf einige wenige verwandte Meifter hinweifen, welche mit jenen leicht verwechfelt werden, welche aber nicht holländifchen Urfprungs find, fondern der gleichzeitigen vlämifchen Schule angehören oder doch unter ihrem Einfluffe fich ausbildeten. Namentlich ift dies der Fall mit Chriftoffel Jacobsz van der Laenen oder Laemen, einem Antwerpener Meifter, welchem C. de Bie eine ganze Seite langathmiger Verfe widmet, leider ohne Details über feine Biographie mitzutheilen. Einzelne Angaben über diefelbe geben jetzt die Antwerpener »Liggere« und Roofes in feiner »Gefchichte der Antwerpener Malerfchule«. Das einzige Datum, welches ich auf feinen Bildern gefunden habe, ift das Jahr 1640. Laenen gilt für einen Schüler des jüngeren Frans Francken und zwar nach feinen Darftellungen und dem hellbraunen Ton feiner Färbung wohl nicht mit Unrecht. Von D. Hals und den ihm verwandten holländifchen Meiftern unterfcheidet er fich — bei gleicher Wahl der Gegenftände — durch gröfsere Gleichförmigkeit, felbft Eintönigkeit feiner Compofitionen und Figuren, buntere Färbung, braunen etwas fchweren Gefammtton und glattere Behandlung. Wenn feine Bilder nicht bezeichnet find, gehen fie faft regelmäfsig unter den Namen J. le Ducq oder Palamedes; fo in öffentlichen deutfchen Sammlungen Bilder in Meiningen (Nro. 125), in Gotha (VIII, 22), in Darmftadt, im ftädtifchen Mufeum zu Frankfurt. Seine beften Gemälde finden fich in Italien. Hier hat die Sammlung Manfi in Lucca allein acht und zwar fämmtlich mehr oder weniger gute Gefellfchaftsftücke von ihm aufzuweifen; und unter zwei Gemälden im Palazzo Corfini zu Rom ift das eine (Nro. 40), ein junges vornehmes Ehepaar, das von Räubern ausgeplündert wird, von fo leuchtender Farbenpracht, fo glänzender Behandlung der Stoffe, fo wirkungsvoller Abendlandfchaft, dafs die Bezeichnung »Rubens«, welche es in der Galerie trägt, wenigftens nicht fo albern ift, wie für das andere mäfsige Bild (Nro. 32). Der Einflufs des Rubens macht fich hier in der That fehr ftark und in günftigfter Weife geltend.

Lebendiger, heller in der Färbung, beffer in der Zeichnung ift ein anderer jetzt faft vergeffener Antwerpener Meifter, Antoni Goubau, über

Nach der grofsen Verwandtfchaft mit jenem Bilde im Befitze des Herrn Pein zu urtheilen, möchte ich auch das Köpfchen eines jungen Mannes, welches Herr W. Gumprecht in Berlin unter dem Namen des A. de Vois erworben hat, für ein Werk des Bartfius halten.

Einige andere Gemälde des W. Bartfius kommen in älteren Auctionskatalogen vor: G. Hoet (Katalogus I, 421) erwähnt einen »Samfon en Delila«, der für 6 fl. verkauft wurde; und in einer Verfteigerung Kremer zu Middelburg,

---

welchen der Katalog des Antwerpener Mufeums (S. 275 ff.) fehr ausführliche Notizen giebt. Von feinen früher fehr beliebten italienifchen Städteanfichten befinden fich zwei vom Jahre 1662 und 1680 in Antwerpen, eine dritte in Braunfchweig. Seine Lagerfcenen, welche uns hier allein intereffiren wegen ihrer grofsen Verwandtfchaft mit ähnlichen Scenen des Duck, fcheinen feiner früheren Zeit anzugehören, da eine derfelben in der Sammlung zu Meiningen von 1639 datirt ift; eine zweite fehr verwandte befindet fich in der ftädtifchen Galerie zu Prag; andere in Schwerin u. f. f.

Mit diefen beiden Bildern haben eine Anzahl Gemälde des Sebaftian Bourdon Verwandtfchaft. Obgleich ein Franzofe fteht derfelbe hier offenbar unter dem Einfluffe der vlämifchen und holländifchen Künftler, mit welchen er während feines Aufenthaltes in Rom in Beziehung trat. Zwei derfelben finden fich in der Galerie zu Caffel (Nro. 456 und 457), ein drittes bei Fürft Liechtenftein (Nro. 477), mehrere auch im Louvre und in franzöfifchen Provinzialgalerien. Dafs die Auffchrift auf einem Wirthshausfchild des einen Caffeler Bildes, aus der man einen Künftlernamen gemacht hat, einfach bon wyn (bon vin) zu lefen ift, habe ich an einem anderen Orte näher ausgeführt (Repertorium III, S. 318).

Endlich verdient hier noch ein Künftler von deutfcher Geburt, aber gleichfalls von vlämifcher Ausbildung, ein Hulsman aus Köln, erwähnt zu werden. Von ihm befitzt die Galerie des Germanifchen Mufeums zu Nürnberg ein treffliches, umfangreiches Werk vom Jahre 1644: Auf einer Terraffe im Vordergrunde eines Parkes, in welchem ein reiches Renaiffancefchlofs fichtbar wird, eine zahlreiche Gefellfchaft vornehmer junger Leute beiderlei Gefchlechts in Unterhaltung und in fcherzendem Spiel an einem Brunnen. In der reichen Färbung dem van Laanen verwandt und darin wie in der Landfchaft auf das Vorbild der vlämifchen Meifter, insbefondere des Rubens, hinweifend, ift es in den individuelleren Typen, in der lebensvolleren Darftellung, dem heiteren, frifchen Eindruck mehr den Dirk Hals und Genoffen verwandt. In religiöfen Bildern, von denen verfchiedene in den Kirchen Köln's fich befinden, ift Hulsman ein Nachfolger des Rubens; in kleineren Darftellungen, meift auf Kupfer gemalt — wohl aus feiner früheren Zeit —, erfcheint er mehr in der Art des Balen und Rottenhamer.

1837, befand fich »eine Dame von Hirten empfangen« (vielleicht Erminia nach Taffo?), aus dem Jahre 1638. Kramm giebt über diefes Bild nähere Auskunft.

Ein meifterhaftes Gemälde der hier befprochenen Gattung, das Jugendwerk eines Künftlers, der fpäter in ganz anderer Richtung thätig war und allgemein bekannt ift,

JAN BAPTISTA WEENIX

(1621 bis 1660) befand fich in einer der erften Sammlungen des vorigen Jahrhunderts, in der Galerie Orléans und ift mit derfelben geftochen worden. Daffelbe ift jetzt im Befitze des Grafen Mniszek in Paris. In einem weiträumigen Zimmer machen einige Herren jungen Weibern, die fehr lax in reiche Stoffe gekleidet find, in fehr derber, ausgelaffener Weife die Kur; vorn lagert auf einer Bank neben einer jungen Lautenfpielerin ein trunkener Krieger, von mehreren Perfonen hinter ihm aufmerkfam beobachtet. Die phantaftifche, antikifirende Tracht macht es wahrfcheinlich, dafs die wüfte Scene ein hiftorifches oder biblifches Motiv, vielleicht Simfon bei Delila, wiedergeben foll. Die Darftellung ift fo lebensvoll und von fo derbem Humor, die Anordnung fo malerifch, die Zeichnung fo trefflich, die blühende Färbung mit vorwiegend rothen und gelben Farben in einem hellbraunen Gefammtton, bei klarem, bräunlichem Schatten und vollem Licht fo leuchtend und harmonifch, die Behandlung fo kräftig und flüfsig, dafs kaum Ein Bild der bisher genannten Meifter diefem gleichkommen möchte. In der Färbung und Behandlung fteht es dem N. Knupfer aufserordentlich nahe; im Ton und Helldunkel macht fich fchon der Einflufs Rembrandt's geltend. Dies ift noch mehr der Fall in dem Gegenftücke diefes Gemäldes, welches kürzlich auf der Auction Beurnonville in Paris fich befand. Der Gegenftand ift ein ähnlicher; die Behandlung ift aber weniger geiftreich, die Färbung dunkler und fchwerer.

Die Anfänge des Sittenbildes aus den höheren Claffen der Gefellfchaft.

Terborch, Metfu, Steen.

Das Sittenbild aus dem Leben der höheren Stände geht in feinem Urfprunge wie nach den Motiven auf jene »Gefellfchaftsftücke« aus der Schule des Frans Hals zurück. Die Art, wie zuweilen jene vornehmen Cavaliere der Terborch, Mieris u. A. mit ihren jungen, zierlichen Dämchen verkehren, wie fie ihnen den Hof machen, ihnen Geld anbieten, läfst keinen Zweifel darüber, dafs wir es hier vielmehr mit dem Kehrbild der höheren Gefellfchaft zu thun haben. Aber die vornehme Auffaffung, die höchft malerifche Vollendung, die liebevolle Durchführung geben auch folchen Darftellungen einen eigenthümlichen Adel, der fie im Eindrucke über die Sphäre, welcher fie entlehnt find, heraushebt.

Wie nach dem Gegenftande, fo verräth fich auch nach der Auffaffung und Behandlung einzelner Bilder verfchiedener diefer Meifter der Zufammenhang mit der älteren Schule. Gerard Terborch fowohl als Gabriel Metfu und Jan Steen — wenn wir diefen noch hierher rechnen dürfen — ftehen in ihren Anfängen nicht fchon in der Blüthezeit, in der von Rembrandt gefchaffenen und beftimmten Entwickelungsepoche der holländifchen Malerei, fondern noch in der erften Epoche und zwar in der von Frans Hals beeinflufsten Richtung derfelben. Verfchiedene Züge ihrer Eigenart, in welcher

jeder derfelben als unübertroffener Meifter erfcheint, verdanken fie diefer Ausbildung in ihrer Jugend, die bei jedem in ganz eigener Art ftattfindet, foweit wir diefelbe bisher an einzelnen datirten oder doch annähernd datirbaren Bildern oder Zeichnungen verfolgen können.

Am deutlichften läfst fich dies für

GERARD TERBORCH

nachweifen.

Wohl kein anderer Maler der holländifchen Schule ift fo unbeftritten von feinen Zeitgenoffen anerkannt worden, hat feitdem in fo gleichmäfsiger und allgemeiner Achtung geftanden und ift in feinen Werken von den Liebhabern ftets zu fo hohen Preifen gezahlt worden wie Gerard Terborch. Man darf daher Burger nur beiftimmen, wenn derfelbe von Terborch in feinen Mufées de la Hollande (I, 119) fagt: Je ne fais pas fi, après Rembrandt, on ne devrait pas le mettre tout à fait hors ligne, feul à fon rang, comme les vrais grands hommes. Einfam thront Terborch in der Ruhmeshalle der holländifchen Kunft in vornehmer Höhe; niemals hat man ihm feinen Platz dort ftreitig gemacht, aber auch Niemand hat fich je für ihn begeiftert wie für Meifter, welche ihrer Bedeutung nach entfchieden unter ihm ftehen, wie etwa früher für Mieris und Dou und heutzutage für den Delft'fchen Vermeer. Ohne frappante Originalität, ohne hervorragenderes dramatifches oder auch nur gegenftändliches Intereffe, ohne Humor, ohne auffallende Lichtwirkung verdient Terborch den Namen des erften Sittenbildmalers Hollands, ja aller Schulen allein durch feine vollendet malerifche Auffaffung und Durchführung.

Seine künftlerifche Entwickelung mufs daher von befonderem hiftorifchem und pfychologifchem Intereffe fein. Freilich liegt diefelbe weder in feinen Werken noch in den Ueberlieferungen über fein Leben offen zu Tage.

Aus den einleitenden Worten Houbraken's zu feiner kurzen Biographie Terborch's fcheint hervorzugehen, dafs fein Bericht auf Mittheilungen der Familie Terborch felbft zurückgeht. Allein der Maler war damals, als Houbraken fchrieb, (er felbft bemerkt ausdrücklich, dafs er erft fpät bei vorgefchrittener Arbeit feine Nachrichten über Terborch erhielt) fchon nahezu 40 Jahre todt; feine Verwandten hatten fich in erfter Linie die Begegnungen ihres Vorfahren mit verfchiedenen Fürftlichkeiten und anderen hohen Perfonen eingeprägt, und diefe hatten in der mündlichen Ueberlieferung eine mehr und mehr unbeftimmte und felbft abenteuerliche Form erhalten. Wir werden daher Houbraken's Bericht, namentlich in Bezug auf die Zeitfolge der erzählten Fahrten und Thatfachen, nicht allzu genau nehmen dürfen. Ehe wir diefelben daraufhin näher prüfen, fei kurz zufammengeftellt, was uns daraus hier intereffirt.

Gerard Terborch wurde zu Zwolle 1608 aus einer vornehmen Familie geboren und erhielt eine forgfältige Erziehung. Den erften Unterricht im Malen erhielt er durch feinen Vater, fpäter kam er nach Haarlem zu einem, Houbraken dem Namen nach unbekannten Künftler. Nach feiner Aufnahme in die Gilde als Meifter befuchte er fremde Länder, wie Deutfchland, Italien, England, Frankreich und die Niederlande. Beim Beginn der Friedensverhandlungen in Münfter begab er fich dorthin, malte hier die anwefenden Gefandten und machte dabei die Bekanntfchaft des fpanifchen Gefandten, des Grafen de Penaranda, den Houbraken Pignoranda nennt. Durch diefen wurde er fodann nach Madrid gezogen, von Philipp IV. mit Aufträgen und Ehrenbezeugungen bedacht, bis er wegen galanter Abenteuer zu fchneller Abreife genöthigt wurde. Ueber London und Paris kehrte er fchliefslich, mit Gold buchftäblich beladen, nach Holland zurück, wo er fich in Deventer niederliefs. Hier verheirathete er fich mit

einer Nichte — eine Ehe, die kinderlos blieb — und bekleidete eine Zeit lang die Stelle eines Bürgermeifters von Deventer. Er ftarb im Jahre 1681.

Alfo Gerard Terborch foll den erften Unterricht von feinem Vater empfangen haben, einem »tüchtigen Maler, welcher viele Jahre in Rom feine Kunft ausgeübt hatte«, wie uns Houbraken verfichert. Wer war diefer alte Terborch? und was ift uns von feinen Werken erhalten? Auf beide Fragen blieb man die Antwort bisher fchuldig. Kürzlich glaubte Bertolotti (»Artifti belgi ed ollandefi a Roma«) feine Spur in Rom nachweifen zu können: ein Gerardo Tarburgo de Caftiglia fiammingo klagte am 19. April 1608 beim Criminalrichter gegen feinen Landsmann Pellegrino Saffoduro (Hartfteen?). Dagegen, dafs hier der Vater unferes Gerard Terborch gemeint fei, fpricht jedoch, dafs letzterer in eben diefem Jahre, 1608, geboren wurde, falls Houbraken's Angabe des Geburtsjahres richtig ift. Auch wüfste ich mir den Zufatz »de Caftiglia« in jener Urkunde nicht zu erklären.

Wichtiger als die Feftftellung von Daten für die Lebensgefchichte des alten Terborch wäre es, feine Thätigkeit als Künftler nachzuweifen. Ich glaube derfelben auf der Spur zu fein. Eine kleine Zahl von Zeichnungen, welche — wie auch die frühen Zeichnungen unferes Gerard — unter dem Namen Gezina Terborch zu gehen pflegen, fiel mir auf durch ihren von den Zeichnungen des Gerard wie der Gezina wefentlich abweichenden Charakter, namentlich auch durch ihr alterthümliches Ausfehen, welches ihre Entftehung in die zwanziger und dreifsiger Jahre des fiebenzehnten Jahrhunderts verweift. Eine diefer Zeichnungen, die fitzende Figur eines Polen oder fonft eines vornehmen Slaven darftellend, trägt die (allerdings nicht ganz gleichzeitige) Auffchrift »oude Terborg«. Mit der Feder in einfachen Strichlagen beftimmt und naiv ausgeführt, erinnert fie an Zeichnungen des alten

Jan Claesz Visfcher, felbft noch an J. de Gheyn, ohne diefen beiden Meiftern indefs gleichzukommen. Einen ganz ähnlichen, jedoch etwas freieren und jüngeren, Charakter tragen zwei kleinere Federzeichnungen in derfelben Sammlung (A. v. Beckerath in Berlin), die Bruftbilder eines lefenden und eines lachenden Mädchens. Zwei Zeichnungen des Berliner Kupferftich-Kabinets gehören ebenfalls hierher: die Anficht des Thores einer befeftigten Stadt (in Schriftzügen aus dem Anfang vorigen Jahrhunderts bezeichnet: G Ter Borch) und ein kleines Blatt mit zwei Mägden, welche einen Korb zwifchen fich tragen, letzteres befonders energifch behandelt. Endlich find mir ähnliche Zeichnungen mehrfach im Handel begegnet. Sie laffen auf die Hand eines und deffelben altholländifchen Künftlers fchliefsen, der nach Zeit und Technik Künftlern wie dem alten Visfcher, dem Jan van de Velde, auch H. Avercamp verwandt ift, wenn er auch hinter denfelben zurückfteht. Da fich der Name Terborch traditionell für fie erhalten hat, da die eine derfelben ausdrücklich als eine Arbeit des alten Terborch's bezeichnet ift und die Zeichnungen unferes Gerard — felbft die früheften, wie wir gleich fehen werden — nicht fo alterthümlich und künftlerifch weit vollendeter find (von dem ganz abweichenden Charakter der Koftümzeichnungen der Gezina Terborch ganz zu fchweigen), fo ift wohl der Schlufs nicht zu voreilig, dafs wir es hier in der That mit Arbeiten des Vaters unferes Künftlers zu thun haben.

Dafs Gerard's erfte künftlerifche Ausbildung auf feinen Vater zurückgeht, glauben wir aus feinen früheften Arbeiten, vorwiegend Zeichnungen, noch zu erkennen. Da diefe Zeichnungen aber faft ausnahmslos unter dem Namen Gezina Terborch zu gehen pflegen, fo müffen wir uns vorweg erft darüber klar werden, was es mit diefer Benennung auf fich hat.

Houbraken erwähnt der Gezina noch gar nicht; fpätere Lexikographen nennen fie die Schwefter des Gerard und geben an, dafs fie Zeichnungen fittenbildlichen Charakters, angeblich auch Gemälde in der Art ihres Bruders angefertigt habe. Nähere Daten über ihr Leben giebt aber keiner derfelben; und auch allein bei Kramm finde ich ihr eine beftimmte Zeichnung zugefchrieben, die jedoch — wie wir fpäter fehen werden — von der Hand ihres Bruders herrührt. Urkundliche Nachrichten find meines Wiffens noch nirgends für fie beigebracht.

Gezina Terborch hat allerdings exiftirt und war in der That ausübende Künftlerin. Einige erhaltene Zeichnungen, darunter wenigftens Eine mit der vollen zweifellos eigenhändigen Namensinfchrift, legen das unzweideutigfte Zeugnifs dafür ab. Diefe Zeichnung, ein Aquarell, bezeichnet »Geesken ter Borch fecit 1657«, befindet fich unter dem Namen »Borch« in der Sammlung der Handzeichnungen des Braunfchweiger Mufeums. Sie ftellt eine junge Dame in hellfchwarzem Koftüm und originellem, hohem Kopffchmuck dar; zur Seite eine im Profil gefehene Alte mit einem Korbe. Im Typus den Geftalten des Bruders verwandt und von feiner Färbung, tragen doch beide Figuren den Charakter von Arbeiten eines Koftümzeichners. In höherem Mafse ift dies noch bei einer Tufchzeichnung des Berliner Kabinets der Fall, auf welcher vier Frauen neben einander ftehend dargeftellt find. Der erftgenannten in der Auffaffung verwandt, aber kleinlicher und flauer, ift fie wohl um zwei Jahrzehnte fpäter entftanden als diefe. Bezeichnet ift diefelbe (wie es fcheint von fpäterer Hand) mit der auf den Gemälden Gerard's gewöhnlichen Bezeichnung, in der G T B in einander verfchränkt find.

Beide Zeichnungen weifen auf eine nicht unbegabte Dilettantin, die unter dem Einfluffe des Gerard Terborch in

der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts Studien nach den intereſſanten Koſtümen ihrer Heimath machte. Jene Marktſcenen und verwandte ſittenbildliche Darſtellungen in Landſchaft oder in Innenräumen dagegen, welche noch heute in den Zeichnungs-Kabineten von Rotterdam und Haarlem (früher auch in dem Berliner Kabinet) unter Gezina's Namen gehen, zeigen einen wirklichen Künſtler, und zwar einen ſehr begabten, eigenartigen Meiſter aus einer weit früheren Zeit, wie die Jahreszahlen 1633 und 1634 auf dieſen Blättern zur Genüge beweiſen. Auch weichen die unter ſich völlig übereinſtimmenden Bezeichnungen (G T Borch, vergleiche das unten ſtehende Facſimile der Berliner Zeichnung), die ſich faſt auf allen dieſen Blättern finden, von der Bezeichnung der Gezina auf jenem Braunſchweiger Aquarelle ab, ſtimmen dagegen völlig überein mit allen auf ſonſt bekannten, zweifelloſen Handzeichnungen des Gerard Terborch vorkommenden Bezeichnungen. Auch ſind mehrere dieſer früheren Zeichnungen von altersher richtig dem Gerard zugeſchrieben worden. Endlich ſtimmen ſie — wie wir ſehen werden — zu den gleichzeitigen Gemälden deſſelben.

Das früheſte mir bekannte Werk des Gerard Terborch, in welchem ſich der Einfluſs ſeines Vaters noch am deutlichſten erkennen läſst, ſcheint eine kleine leicht getuſchte Federzeichnung des Berliner Kabinets zu ſein. Sie trägt bereits (leider ohne Angabe des Datums) die Bezeichnung, welche wir wie geſagt auch ſpäter ausnahmslos und faſt unverändert auf den Zeichnungen des Meiſters finden:

Vor einer Stadt auf ödem Platz, den niedrige Bäume umgeben, ſtehen links ein paar Marktzelte mit Verkäuferinnen; davor eine Frau mit ihren Kindern. Die Anordnung, das Verhältniſs der Landſchaft zu den allzukleinen Figürchen iſt

noch wenig glücklich, die Behandlung noch ziemlich kleinlich, im Baumschlag dem Salomon van Ruysdael verwandt, aber manierirter; das Ganze im Charakter der Zeichnungen, die ich dem alten Terborch zuschreiben zu dürfen glaubte, wie des Jan Visscher und ähnlicher Künstler.

Dasselbe Kabinet besitzt eine vom 24. November 1633 datirte, leicht mit Farben angetuschte Federzeichnung, Offiziere auf dem Eise darstellend, die gegen die eben genannte Zeichnung bereits einen solchen Fortschritt aufweist, dass wir letztere wohl um mehrere Jahre früher zu setzen haben. Diese jüngere Arbeit zeugt bereits von grossem malerischen Geschick in der Anordnung wie in der Behandlung und Färbung. Sie erinnert darin allerdings noch an jenes ältere Blatt und zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit einem P. Molyn oder E. van de Velde, in Farbe und Typen mit A. Palamedes; allein in geistreicher malerischer Behandlungsweise übertrifft sie diese Künstler bereits.

Etwa gleichzeitig, wenn nicht noch etwas früher, ist auch das älteste mir bekannte Gemälde von Terborch's Hand entstanden, die »Trictrac-Spieler« in der Kunsthalle zu Bremen. Vorn an einem Tische sitzen zwei junge Offiziere beim Spiel; ein anderer, vor dem Tische stehend, und ein vierter, hinter dem Tische rauchend, sehen dem Spiele zu. Links weiter zurück sitzt am Kamin, neben einer jungen Frau, ein Offizier, wie die übrigen in spitzem Schlapphut; beide sind vom Rücken gesehen. An der Wand des öden Zimmers hängt rechts eine Landkarte und darunter ein grünlicher Mantel und Degen; ganz vorn über einem Stuhle ein brauner Mantel und Degen. Leicht und dünn in der Färbung, kühl im Ton, der die harmonischen Farben — vorwiegend Gelb, Roth und Grün neben klarem Schwarz, Weiss, Grau und Braun — in einen grauen Gesammtton getaucht erscheinen lässt, erinnert das Bild schon an die späteren Werke Terborch's, zugleich

aber in Gegenſtand, Auffaſſung, Behandlungsweiſe und Färbung an die Gruppe der Maler von Geſellſchafts- und Soldatenſtücken, namentlich an Pieter Potter und Pieter Codde. Beiden iſt es jedoch an Haltung wie an Feinheit der Anordnung und Zeichnung bereits überlegen. Koſtüme wie Typen und Behandlung weiſen das Bild, wie geſagt, in den Anfang der dreiſsiger Jahre. An der Kante der ſchmutziggelben Tiſchdecke, die bereits den für Terborch charakteriſtiſchen Schnitt zeigt, ſcheint das Monogramm des Meiſters zu ſtehen, freilich — ſoweit es noch lesbar iſt — in einer durchaus abweichenden Form

Dieſem Bilde ſchlieſsen ſich nach Gegenſtand wie Behandlung und Zeit der Entſtehung drei zuſammengehörige Zeichnungen im Braunſchweiger Muſeum unmittelbar an. Sie ſtellen Soldaten dar, welche (jedesmal zu ſechs) in öden Räumen am Kamin zuſammen ſtehen, ſich mit ihrer Toilette beſchäftigen oder — das eine Mal — mit einer jungen Dirne Karten ſpielen. Die Koſtüme ſind die gleichen wie auf dem Bremer Bilde und auf den gleichzeitigen verwandten Gemälden und Zeichnungen der Palamedes, Duck u. A., nämlich kurze Mäntel, breite Schlapphüte, Schuhe mit Roſetten. Jenen Meiſtern verwandt ſind die Köpfe noch oberflächlich und wenig individuell, iſt die Handlung ganz anſpruchslos und faſt ohne dramatiſche Belebung — kurz erſcheint das Ganze vornehmlich auf ein elegantes Koſtümbild angelegt. Sämmtliche drei Zeichnungen ſind flüchtig mit Kreide aufgeriſſen, ganz leicht mit grauer und bräunlicher Tuſche lavirt, und nur die vorderen Figuren durch einige Federſtriche energiſcher abgehoben. In ihrer ganz lichten, duftigen Behandlungsweiſe laſſen ſich dieſe drei Zeichnungen eher als flüchtige Arrangements zu einem Bilde wie als Skizzen oder Studien

bezeichnen. Eine Infchrift trägt keines diefer Blätter, weder von Terborch's eigener noch von fpäterer Hand; aber die Benennung ftammt bereits aus dem vorigen Jahrhundert, aus der Zeit, als die Klebebände des Kabinets eingerichtet wurden. Auch macht die Verwandtfchaft mit dem Bremer Bilde wie mit dem Aquarell des Berliner Kabinets und die Vorzüge, welche die Zeichnungen in malerifcher Behandlungsweife und Richtigkeit der Proportionen vor ähnlichen Zeichnungen eines P. Codde, Duck u. A. voraushaben, die Benennung derfelben fehr wahrfcheinlich.

Eine eigentliche Studie zu einem ähnlichen Bilde, doch anfcheinend etwas fpäter, etwa vom Jahre 1640, befitzt die Kunfthalle in Hamburg in der geiftreichen, breiten, weifs gehöhten Kreidezeichnung eines jungen fitzenden Mannes, der raucht, mit breitem Schlapphut und dem gewöhnlichen bei den eben genannten Compofitionen befchriebenen Koftüme.

Wie fich diefe Werke nach Gegenftand, Koftüm und Zeit der Entftehung um die Eine bezeichnete, leicht aquarellirte Federzeichnung des Berliner Kabinets vom Jahre 1633 zufammengruppiren, fo läfst fich um eine zweite gleichfalls bezeichnete Zeichnung des folgenden Jahres 1634 im Boymans Mufeum zu Rotterdam eine andere Gruppe nach Gegenftand, Behandlungsweife und Zeit der Entftehung zufammenreihen. Diefe drei zufammengehörigen Blätter ftellen fämmtlich Marktfcenen dar, find wenig umfangreich und gehen unter dem Namen Gezina's, obgleich fie Gerard's charakteriftifche und zweifellos echte Bezeichnung tragen. Trotzdem fie der erftgenannten Gruppe der Zeit nach fo nahe ftehen, find fie ihr doch bereits um ein Wefentliches überlegen durch die äufserft gefchickte Anordnung, das glückliche Verhältnifs der Figuren zur Architektur und die höchft geiftreiche, malerifche Behandlungsweife. Es find die folgenden Zeichnungen: Im Kabinet des Mufeum

Boymans (Nro. 835) eine Marktfcene bei Abend, vorn Leute an einer erleuchteten Bude; reizend im Effect, leicht und weich in Kreide ausgeführt; bezeichnet G T Borch 1634. Im Berliner Kabinet (aus der Haufsmann'fchen Sammlung) ein belebter Marktplatz; leicht getufchte Kreidezeichnung, höchft malerifch, energifch und meifterlich; auf der Rückfeite gleichzeitig und wohl eigenhändig bezeichnet »gerrit terborch«, der Vorname etwas undeutlich. Endlich die dritte Zeichnung mit gleichem Motiv, ganz ähnlich in Kreide ausgeführt und etwas weifs gehöht, im Teyler Mufeum zu Haarlem; ebenfo malerifch, ebenfo reizvoll bewegt und geiftreich wie die ebengenannten; auf der Rückfeite, augenfcheinlich fpäter, bezeichnet »1641«, was man nach der völligen Uebereinftimmung in Gegenftand und Behandlung mit dem Rotterdamer Blatt von 1634 faft für irrthümlich halten follte. Alle drei Zeichnungen fcheinen den grofsen Markt zu Haarlem darzuftellen. Im Motiv und im Verhältnifs der Landfchaft zu den Figuren dem P. Molijn und Efajas van der Velde verwandt, find fie doch naiver und künftlerifcher zugleich, in der Behandlung malerifcher und duftiger; die Figuren, die in den Koftümen wieder an Codde, Duck u. f. f. erinnern, find im Gegenfatze zu diefen trefflich gezeichnet. In diefer früheren Zeit wüfste ich denfelben in ihrer Art nichts völlig Ebenbürtiges an die Seite zu fetzen.

Ein Jahr fpäter, als der Abendmarkt im Rotterdamer Kabinet datirt ift, begegnen wir wieder einem Gemälde Terborch's, welches uns den Künftler abermals von einer anderen Seite zeigt; daffelbe ift zugleich dadurch von befonderem Intereffe, dafs fich daraus mit mehr Beftimmtheit noch als aus den genannten Zeichnungen und Bildern der Ort, wo, und der Einflufs, unter welchem Terborch in diefer Zeit gearbeitet hat, nachweifen läfst. Das Bild, das mit der Sammlung Suermondt für die Berliner Galerie erworben wurde,

ftellt den Befuch einer alten Frau bei einem Arzte dar. Es trägt die Bezeichnung

GTBorch
1635

Als Gegenftand von den Darftellungen gleichzeitiger Sittenbildmaler Hollands nicht unwefentlich abweichend und darin anfcheinend auf den Einflufs eines A. Brouwer zurückgehend, ift es in Farbe, Ton und Behandlung um fo ausgefprochener holländifch. Mehr als in dem Bremer Bilde herrfcht hier der entfchieden graue Ton vor; nur fchüchtern treten daneben einige fchmutzig gelbe und grüne oder bräunlich-rothe Farben wie unbeftimmte, zerftreute Flecke auf. Im Rock des Arztes fpielt diefes klare Grau ins Bläuliche, im Koftüm der Alten, die in den Händen einen fchmutzig braunrothen Topf hält, ins Schwärzliche und im Mantel des hinten am Kamin fitzenden, kaum erkennbaren Jünglings in ein trübes Braun. Die malerifch durcheinander geworfenen Gegenftände auf dem Tifche find fämmtlich faft farblos in Braun und Grau gehalten, und felbft das Colorit des Fleifches ftimmt zu diefem fchwärzlich-grauen Gefammtton, freilich bereits mit leifer Andeutung der feinen röthlichen und bläulichen Töne im Fleifch, die für Terborch's fpätere Gemälde fo charakteriftifch find. Die Behandlung ift, wie der Ton, energifcher als in dem Bremer Bilde: im Licht körnig, in den Schatten dagegen dünn und flüffig, wie namentlich in dem jungen Manne links im Grunde.

Der Kopf des Arztes, die Hände, namentlich aber das bunte Gemifch von Büchern, Spiegel, Stundenglas u. f. f. auf dem Arbeitstifche find mit grofsem malerifchen Gefchick und Wiffen behandelt. Diefes Stillleben, das einen fehr we-

ſentlichen Beſtandtheil des Bildes ausmacht, erinnert an die beſten Stillleben eines Pieter Potter und Frans Franszoon Hals; und während bereits die früher beſprochenen Compoſitionen in Bild und Zeichnung auf dieſe Schule und auf Haarlem im Allgemeinen hinweiſen, geht dieſes Bild in Behandlung, Färbung und Ton aufs Deutlichſte direct auf den Einfluſs des alten Frans Hals ſelbſt zurück.

Houbraken's unbeſtimmte Angabe, daſs Terborch nach dem Unterricht ſeines Vaters noch bei einem Maler in Haarlem, der ihm aber unbekannt geblieben, in der Lehre geweſen ſei, finden wir urkundlich in einer kleinen Notiz bei A. van der Willigen beſtätigt: nach der Liſte des Vincent Lourensz van der Vinne trat nämlich Gerard Terborch im Jahre 1635, alſo in demſelben Jahre, in welchem er jenes Berliner Bildchen malte, in die Gilde zu Haarlem. Daſs er grade Frans Hals zum Lehrer gehabt hätte, wage ich deſshalb noch nicht zu behaupten; aber zum mindeſten wirkte in Haarlem auf den jungen Künſtler die maleriſche Anſchauungsweiſe und Behandlung des Frans Hals, der grade damals auf dem Gipfel ſeiner Kunſt ſtand, beſtimmend ein. Dies beweiſen nicht nur die bisher genannten Jugendarbeiten Terborch's, ſondern es giebt dafür noch ein weiteres directes Zeugniſs in einem ſpäteren Bilde des Künſtlers, früher im Privatbeſitz zu Oldenburg. Daſſelbe ſchlieſst ſich auch im Gegenſtande unmittelbar an Frans Hals an, und obgleich es auf den erſten Blick ganz von Terborch abzuweichen ſcheint, überzeugt eine nähere Betrachtung doch von der Richtigkeit und Echtheit der groſsen Bezeichnung (G Ter Borch 1669). Das Bild ſtellt in halber, lebensgroſser Figur einen Alten dar, welcher einen Korb mit Fiſchen feilbietet, der vor ihm auf einem Tiſche ſteht. Die Behandlung iſt der breiteſten Manier des Frans Hals, die Färbung in dem grauen Tone der ſpäteren Zeit dieſes Meiſters nahe verwandt;

die vortrefflich behandelten Fifche haben ebenfowohl mit den Fifchftücken des jüngeren Frans Hals, wie mit den Fifchen, die jene luftigen Fifchermädchen und Burfchen auf den Bildern des alten Frans ausbieten, die auffallendfte Aehnlichkeit.

Doch läfst fich auch darüber hinaus noch in den fpäteren Meifterwerken Terborch's der glückliche Einflufs herauserkennen, welchen Hals auf den ihm malerifch verwandten jungen Künftler damals ausübte. Am ftärkften zeigt fich dies, wenn Terborch auch im Gegenftande zu einem verwandten Genre herabfteigt, wie in den »jungen Rauchern« und in dem »laufenden Knaben« der Münchener Pinakothek, in der »Frau, die ihr Kind kämmt«, beim Baron Steengracht im Haag, in dem köftlichen »Scheerenfchleifer« des Berliner Mufeums, namentlich auch in den Bildniffen Terborch's.

Von letzteren läfst fich meines Wiffens vor dem berühmten Münfterfchen Congrefsbilde (1648, jetzt in der National Gallery zu London) keines nachweifen. Dennoch zeigen diefelben im Format, in der Anordnung, Auffaffung und theilweife felbft in der Färbung eine fo auffallende Verwandtfchaft mit einigen kleinen Bildniffen, die wir von A. Palamedes (z. B. bei Mr. A. Hope) und Duck (in Dresden) kennen gelernt haben, dafs darin der Einflufs diefer älteren Meifter auf Terborch nicht verkannt werden kann.

Der dauernde Gewinn diefer Haarlemer Studienzeit unter Hals' Einfluffe war jene grofse Einfachheit der Anordnung wie des Motives, die Terborch zu bewufster Anfpruchslofigkeit ausbildet, die meifterhaft malerifche Zufammenftellung der Farben und ihre Stimmung in einen feinen graulichen Gefammtton, die Meifterfchaft der Behandlung des Stofflichen ohne jegliche Beeinträchtigung der Carnation oder des fchlichten Inhalts feiner Bilder.

Die hier zufammengeftellten Werke der Jugendepoche,

der Haarlemer Zeit des Künftlers, deren Zahl hoffentlich mit der Zeit noch eine wefentliche Bereicherung erfährt, fallen nach den Daten, welche einige derfelben tragen, in die Jahre 1633 bis 1635, eventuell (die Richtigkeit des Datums auf der Rückfeite der Zeichnung im Teyler Mufeum angenommen) bis 1641; nach ihrem Charakter dürfen wir fagen, dafs fie etwa die dreifsiger Jahre des fiebenzehnten Jahrhunderts ausfüllen [1]). Wie nach diefer Periode Rembrandt's Einflufs auch auf Terborch vorübergehend mafsgebend wird, wie er unter diefem Färbung und Helldunkel weiterbildet, wie andererfeits fich in feinen Bildniffen in unverkennbarer und vortheilhaftefter Weife das Vorbild des Velazquez, den er in Spanien vielleicht perfönlich kennen gelernt hatte, geltend macht, und wie dem Künftler der Einflufs diefes Meifters zugleich einen dauernden Gewinn für Färbung und Ton feiner Gemälde einbrachte, dies weiter zu verfolgen liegt aufserhalb des Kreifes diefer unferer Betrachtungen [2]).



Eine gewiffe Aeufserlichkeit der Empfindung, eine hervorftechende Neigung zum malerifch Eleganten und zur Darftellung des Stofflichen, Eigenfchaften, wie fie felbft den Meifterwerken Terborch's in feiner Blüthezeit eigen find, könnten allein fchon auf Frans Hals als einen der Ausgangspunkte feiner künftlerifchen Ausbildung hinweifen. Dafs aber auch derjenige unter den Malern des holländifchen Sittenbildes, welcher daffelbe am meiften im Geifte Rembrandt's,

---

[1]) Meiner Erinnerung nach fchliefst fich diefen älteren Werken auch ein im Gegenftande fehr eigenthümliches Gemälde der 1881 verfteigerten Sammlung Double in Paris an, ein Apothekerladen.

[2]) Ich verweife dafür auf meinen Auffatz: Der künftlerifche Entwickelungsgang des Gerard Terborch in den Jahrbüchern der preufsifchen Kunftfammlungen 1881, S. 144 ff. Das oben über Terborch Gefagte ift diefem Auffatze entlehnt.

in dem Behagen der nordiſchen Häuslichkeit und als Ausdruck eines heiteren Seelenfriedens darzuſtellen verſteht, daſs

Gabriel Metsu

mit ſeinen Anfängen, wenn auch nicht auf Frans Hals ſelbſt, ſo doch auf die ihn umgebende Gruppe von Malern des Sittenbildes, namentlich auf Duck zurückgeht, beweiſen verſchiedene echt bezeichnete Gemälde von gröſserem Umfange [1]). Namentlich iſt dies der Fall mit zwei Bildern desſelben Gegenſtandes: Ein Liebespaar in zärtlichem Verkehr, wahrſcheinlich — wie das eine der beiden auch benannt iſt — den »verlorenen Sohn« darſtellend. Das Motiv, die geſuchten Verkürzungen, die helle und reiche Färbung, das dünne und leichte, aber flüſsige und theilweiſe ſelbſt rohe Machwerk als der Ausdruck einer noch faſt rohen Empfindungsweiſe bieten die auffallendſte Verwandtſchaft mit ähnlichen Bildern aus der Schule des Hals, namentlich mit der »Courtiſane« von Duck in der Galerie zu Schleiſsheim und mit den beiden oben beſchriebenen Jugendbildern des J. B. Weenix. Beide Bilder tragen die faſt genau übereinſtimmende Bezeichnung

Das gröſsere von beiden, in der Galerie der Ermitage zu St. Petersburg (Nro. 877), iſt flauer und matter in der Färbung als das Bild beim Fürſt Liechtenſtein in Wien

[1]) Auf einem Gemälde, welches ich danach in meinem Auffatze über »Frans Hals und ſeine Schule« als ein Jugendwerk des G. Metſu beſchrieben hatte, dem »frieſiſchen Brautpaar«, hat ſich die Inſchrift als gefälſcht herausgeſtellt und zwar unter Benutzung einer echten Bezeichnung des Claes Moeijaert. Dieſem wird das Bild daher jetzt im Muſeum zu Amſterdam, welches daſſelbe aus Privatbeſitz in Utrecht vor einigen Jahren erwarb, zugeſchrieben.

(Nro. 487). Beide Bilder haben ftark gelitten. Art der Behandlung und Koftüm weifen diefelben etwa in das Jahr 1650.

Beim Earl of Lonsdale in Lowther Caftle hängt unter Metfu's Namen ein Bild mit lebensgrofsen Figuren, eine Fifchhändlerin an ihrem Ausftand, die fich mit zwei Frauen unterhält, während ein junger Fifcher einen Schellfifch auswählt; weiter hinten ein anderer Fifcher. Die ganz helle, matte Färbung, der flaue, bräunliche Ton, die breite, ja lüderliche Behandlungsweife (nur in den Fifchen geiftreich) ftimmen fo fehr zu den genannten Bildern, namentlich zu dem der Ermitage, dafs mir danach die Benennung des Bildes, welches leider zu näherem Studium zu hoch hängt, berechtigt erfcheint. Zugleich bietet diefes Bild eine intereffante Analogie mit dem Fifchhändler von Terborch, deffen wir oben Erwähnung gethan haben.

Ift diefes Gemälde aber ein echtes Werk des Gabriel Metfu, fo glaube ich werden auch die Zweifel des Katalogs der Akademiegalerie zu Wien an der Echtheit der Bezeichnung G. Metfu auf einem Bilde der Sammlung mit lebensgrofsen Halbfiguren, welches der Katalog dem G. Honthorft zufchreibt, unberechtigt fein. Allerdings ift es in Motiv und Auffaffung dem Honthorft und der Gruppe von Malern, die fich diefem anfchliefsen, nahe verwandt: ein Alter fucht ein junges Mädchen zu überreden, indem er ihr ein Perlenband anbietet. Die Behandlungsweife ift breiter als felbft bei Honthorft, die Färbung heller und reicher; fchon macht fich eine ähnliche Farbenzufammenftellung geltend, wie fie in Metfu's fpäteren Meifterwerken vorwiegt: ein helles Gelb und Roth neben Blau und tief geftimmtem Violett.

Ein Weniges fpäter als die genannten Werke find zwei Gemälde Metfu's mit etwa halblebensgrofsen Figuren entftanden, welche beide das Innere einer Schmiede darftellen: das eine in der Galerie zu Stockholm (Nro. 512),

das zweite bei Baron Beurnonville in Paris (1881 verfteigert). Während fie in der decorativen Wirkung, der Primabehandlung, der matten Färbung und in dem graubraunen Ton noch den erftgenannten Jugendwerken gleichen, zeigt fich in der mehr gefchloffenen Lichtwirkung, dem ftärkeren Helldunkel, der befferen Zeichnung bereits ein wefentlicher Fortfchritt, der fchon auf den Einflufs der Rembrandt'fchen Kunft um die Mitte des Jahrhunderts hinweift. Das Stockholmer Bild trägt noch die oben im Facfimile gegebene Bezeichnung, das Parifer Bild zeigt bereits die fpäteren, bekannten Züge feiner Namensfchrift.

Stärker ausgefprochen ift der Einflufs Rembrandt's, mit welchem Metfu bei feiner Ueberfiedelung nach Amfterdam 1650 in unmittelbare Berührung kam, in verfchiedenen bekannten Gemälden des Meifters, welche fämmtlich, wie die eben genannten Bilder, von gröfserem Umfange find und nahezu halblebensgrofse Figuren enthalten. Es find dies der Dreikönigsabend in München; die Ehebrecherin im Louvre, datirt 1653; das Scherflein der armen Wittwe in Schwerin; der Goldwäger der Sammlungen Wilfon und Demidoff (verfteigert 1880), datirt 1654; die froftige Allegorie der Gerechtigkeit im Haag und wohl auch (dem Gegenftande nach zu fchliefsen) das von G. Hoet in feinem Katalogus I, 22 genannte »Samfons Raetfel«. Seine erfte kalte, decorative Auffaffung macht unter diefem Einfluffe mehr und mehr einer intimen, wahrhaft fittenbildlichen Anfchauung Platz; die Färbung gewinnt an Kraft und Helldunkel, die Zeichnung an Sicherheit, fodafs der Künftler fchon um das Jahr 1656 im Vollbefitz feiner Eigenart und Meifterfchaft war, welche ihn in Werken wie »das kranke Kind« bei Baron Steengracht im Haag durch die gemüthvolle, zuweilen felbft tief ergreifende Auffaffung des alltäglichen Lebens allen feinen Landsleuten überlegen zeigt.

Der hier angedeutete Entwickelungsgang Metſu's, wie er ſich uns an der Hand der echt bezeichneten und zum Theil datirten Gemälde darſtellt: aus der alten Geſellſchaftsmalerei in der Art des Duck und unter den Einflüſſen des Honthorſt und ſpäter namentlich des Rembrandt, widerſpricht allerdings der gebräuchlichen Annahme vollſtändig, daſs Metſu in Leiden ſich unter G. Dou ausgebildet habe und ſpäter der Art des G. Terborch gefolgt ſei.

Von jener breiten decorativen Behandlungsweiſe, von welcher der junge Maler ausging, erhielt ſich derſelbe gegenüber den meiſten anderen Sittenbildmalern ſeiner Landsleute ſeine eigenthümlich leichte, höchst reizvolle Behandlungsweiſe, in ſeinen Gemälden ſowohl wie noch mehr in ſeinen äuſserſt ſeltenen Handzeichnungen, ganz breit in Kreide oder Kohle hingeworfenen Studien (in der Albertina, im Britiſh Muſeum, im Berliner und Hamburger Kabinet u. ſ. f.). Unter denſelben befindet ſich ein Blatt, welches nach Darſtellung und Behandlung den oben genannten Gemälden ſeiner Jugendzeit unmittelbar ſich anſchlieſst und offenbar der Entwurf zu einem ſolchen Bilde iſt. Es iſt dies eine auſserordentlich breit und geiſtreich behandelte, auf grundirtem Papier weiſs gehöhte Kreidezeichnung in der K u n ſ t h a l l e z u H a m b u r g: eine Dirne beſtiehlt einen jungen Mann, der im Weinrauſch ſelig entſchlafen iſt.

Den Malern des höheren Sittenbildes läſst ſich ein anderer groſser Meiſter des Sittenbildes

JAN STEEN

nur in beſchränktem Maſse zuzählen. Steen bildet gewiſſermaſsen eine eigene Claſſe für ſich: ſein Pinſel hat alle Schich-

ten und alle erdenklichen Situationen ſeiner Landsleute geſchildert; und der treffenden Auffaſſung, mit welcher er die menſchlichen Schwächen in den verſchiedenſten Charakteren, in den verſchiedenſten Ständen wiedergiebt, dem launigen und ſarkaſtiſchen Humor, mit welchem er dieſelben in der mannigfachſten Weiſe darzuſtellen und zu geiſseln verſteht, verdankt er ſeine Stellung neben einem Terborch, Metſu und Oſtade. Seine Phantaſie iſt unerſchöpflich darin, die komiſchen Seiten des alltäglichen Lebens zu erfaſſen und ihnen einen maleriſchen Ausdruck zu geben. In dieſem Reichthum, in dieſem abſichtlichen (häufig über die Berechtigung im Maleriſchen hinausgehenden) Streben ſteht Jan Steen freilich in directem Gegenſatz zu Frans Hals sowohl wie zu deſſen Schülern. Aber die individuelle Auffaſſung der einzelnen Charaktere, welche ihm freilich nicht mehr Selbſtzweck iſt, hat Steen doch mit Hals gemein; an den lebendigen Bildniſſen, den humoriſtiſchen Einzelfiguren deſſelben könnte ſich Steen begeiſtert und gebildet haben. Und dieſe Vermuthung gewinnt an Halt, wenn wir uns unter den Werken Steen's näher umſehen: Eine Anzahl von Bildern des Meiſters, gewöhnlich Geſellſchaftsſtücke, in welchen das Thema »Wein, Weib und Geſang« in den verſchiedenſten Variationen zur Darſtellung kommt, charakteriſiren ſich als Jugendwerke des Meiſters durch ihre groſse Leichtigkeit, aber zugleich auch Flüchtigkeit des Machwerks und durch die helle, zuweilen ſelbſt bunte Färbung. Um uns darüber ganz auſser Zweifel zu laſſen, verfehlt Jan Steen nur ſelten, ſeine eigene jugendliche Geſtalt unter der heiteren Geſellſchaft anzubringen. Das bezeichnendſte, freilich auch das einzige mir in öffentlichen Sammlungen bekannte Bild dieſer Art befindet ſich im herzoglichen Schloſse zu Deſſau: Eine Hochzeitsgeſellſchaft, deren ausgelaſsener Heiterkeit man es anmerkt, daſs das Feſtmahl ſchon eingenommen iſt, geleitet das junge Ehepaar zum Braut-

gemache — alſo ſchon ein echt Steen'ſcher Vorwurf. In einem kleinen Raume hat der Meiſter hier 27 Figuren zuſammengedrängt; die Anordnung iſt noch eine rein zufällige, die Zeichnung nachläſſig, aber ſehr frei; die farbigen Stoffe ſind in faſt ſkizzirender Weiſe hingeſtrichen, die Köpfe mit breiten Pinſelſtrichen modellirt; die Färbung iſt gleichmäſsig hell und friſch; die Charaktere ſind noch mehr typiſch gehalten, kurz in Allem verräth ſich hier ein enger Anſchluſs an die Kunſtweiſe des Dirck Hals, dem ſelbſt einige Typen entlehnt zu ſein ſcheinen.

Der Einfluſs, der in dieſem früheſten Jugendbilde deutlich hervortritt, läſst ſich auch noch in der folgenden Entwickelung erkennen. Der köſtliche »Brautzug« vom Jahre 1653 bei Six zu Amſterdam, das »Schäkernde Paar« in Frankfurt, »Wein und Liebe« in Berlin (aus der Sammlung Suermondt), die »Orgie« in der Galerie van Hoop in Amſterdam, welche eine auffallende Verwandtſchaft mit einem früher beſprochenen Bilde des Duck in Schleiſsheim aufweiſt, — alle dieſe frühen Meiſterwerke verrathen noch bei aller ſelbſtändigen Eigenthümlichkeit und Vollendung die Anknüpfungspunkte an die Schule des Hals.

Sehen wir uns nun in der Biographie des Meiſters um, ſo finden wir hier in der That einen Anhalt zur Beſtätigung der Ueberzeugung, die wir aus ſeinen Bildern gewonnen haben. T. van Weſtrheene, der Monograph des Jan Steen, theilt uns nämlich mit, daſs Steen vor dem Jahre 1648 längere Zeit ſich in Haarlem aufhielt, ehe er in Leiden als Meiſter in die Lucasgilde aufgenommen wurde. Da weder N. Knupfer noch J. v. Goyen, die als ſeine Lehrer genannt werden, in Haarlem anſäſſig waren, ſo läſst man wohl den Meiſter während des Aufenthalts in dieſer Stadt ſich unter A. Brouwer ausbilden, der doch bereits im Jahre 1631/32 nach Antwerpen überge-

fiedelt und dafelbft 1638 geftorben war; oder man macht ihn zum Schüler des A. van Oftade, mit deffen ganzer Kunftweife Steen fo aufserordentlich wenig Verwandtfchaft zeigt. Auf Grund der Eigenthümlichkeiten, welche wir in den genannten frühen Bildern des Meifters kennen gelernt haben, werden wir vielmehr daran fefthalten müffen, dafs fich Jan Steen während jenes Aufenthalts in Haarlem unter dem Einfluffe des Frans und Dirk Hals ausgebildet hat.

Die Maler des Bauernlebens.

Die verhältnifsmäfsig grofse Zahl von Malern, welche fich der Schilderung des Soldatenlebens und der Scenen aus der »Gefellfchaft« widmeten, kann uns bei näherer Kenntnifs der gefchichtlichen Entwickelung Hollands ebenfowenig Wunder nehmen als der Umftand, dafs grade von der Darftellung eines Auswuchses im Volksleben das holländifche Sittenbild feinen Ausgang nimmt. Der verzweifelte Kampf um die Exiftenz und um die Freiheit hatte zunächst eine freie und gesunde Entwickelung des Volkslebens unmöglich gemacht; und nachdem der Kampf vorläufig zu einem glücklichen Ende geführt, wurde der malerifche Sinn der jungen holländifchen Künftlerfchaft begreiflicher Weife zuerft durch das Treiben der Söldnerfchaaren angezogen, welchem der Krieg feinen fcharf ausgeprägten Charakter verliehen hatte, und das bei dem ausgebildeten Selbftbewufstfein auf Schritt und Tritt fich geltend machte und trotz feiner Rohheit einen grofsen Theil der holländifchen Jugend mit in feinen Kreis hinein zog.

Allmälig beginnt aber auch mit den Segnungen des Friedens und dem aufserordentlichen Auffchwunge von Han-

del und Wandel in Holland das Volksleben wieder zu erwachen und in origineller Eigenart fich zu entwickeln; zunächft in den unterften Kreifen, wo es am einfachften und naivften fich ausfpricht. Die aufblühende Kunft erkennt dasfelbe alfobald und zieht es begierig in den Kreis ihrer Darftellungen.

Diefe Schilderung vom Leben und Treiben des holländifchen Bauernvolkes beginnt in den zwanziger Jahren, nur etwa ein Jahrzehnt fpäter als die Darftellung der »Gefellfchaftsftücke«; und zwar find zum Theil diefelben Meifter, die in diefer Art des Sittenbildes fowohl wie in der Schilderung der heimifchen Landfchaft vorangegangen waren, auch hier die Pioniere der neuen Richtung: fo Efajas van der Velde und namentlich Adriaan van der Venne. Dafs Frans Hals auch hier einen hervorragenden Einflufs auf die Ausbildung diefes neuen Zweiges der jungen holländifchen Malerei ausüben mufste, war nicht nur in feiner malerifchen Auffaffung bedingt, fondern mehr noch in dem fittenbildlichen und humoriftifchen Charakter feiner Kunft. Waren feine Charakterköpfe aus dem Volke das Vorbild, an dem fich eine ganze Gruppe geringerer und mäfsig begabter Talente begeiftert hatten, wie fie jene »Gefellfchaftsmaler«, dem Charakter jener oberflächlichen Gattung des Sittenbildes entfprechend, fämmtlich mehr oder weniger gewefen waren, so ift es leicht begreiflich, dafs dies Vorbild auch mehrere der hervorragendften Talente der holländifchen Kunft zu den gröfsten Meiftern in der Darftellung des bäuerlichen Sittenbildes heranbildete.

Ehe wir jedoch auf diefe Künftler eingehen, hat uns noch ein Maler zu befchäftigen, welcher den Motiven nach allerdings fchon mehr in diefe Claffe gehört, nach feinen Typen, Auffaffung und Behandlung fich aber noch enger an Dirck Hals und theilweife auch an Frans Hals felbft anfchliefst,

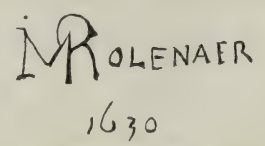
und der defshalb eine Art Uebergang zu der Gruppe der Bauernmaler bildet:

Jan Miensen Molenaer.

Ich habe in meinem Auffatze über »Frans Hals und feine Schule« auf Grund einer kleinen Zahl bis dahin unbeachteter Gemälde aus dem Anfange der dreifsiger Jahre, in denen der Einflufs des Frans und Dirck Hals fehr augenfällig ift, die Anficht aufgeftellt, dafs es zwei Genremaler Jan Molenaer gegeben habe, einen älteren Meifter Jan R. Molenaer, welcher in den dreifsiger und vierziger Jahren thätig war, und den jüngeren bekannten Jan Mienfen Molenaer, deffen Thätigkeit vorzugsweife in die fünfziger und fechziger Jahre fiel. Ehe ich erörtere, wefshalb ich von diefer Anficht abgegangen bin, fei es mir geftattet, auf jene früheften Gemälde, die Jugendwerke des Jan Mienfen, wie ich jetzt glaube, näher einzugehen.

Das ältefte Datum trägt ein Gemälde im Befitz des Landrath E. v. Niefewand in Mühlhaufen bei Köln. Die etwas undeutliche Bezeichnung: MOLENAER 1629, lieft der Befitzer L. Bourffe 1620. Wer das berühmte Bild diefes Malers im Befitze von Sir Richard Wallace in London gefehen hat, wird mir zugeben, dafs diefes Bild unmöglich mit Bourffe etwas zu thun haben könne. In einer Bauernftube fitzt vorn ein junges aufgeputztes Pärchen; zwei junge Burfchen treten zur Thür hinein; zur Seite eine junge Frau mit ihrem Kinde und zurück am Kamin eine Alte. Die heitere Stimmung der Gefellfchaft, die reiche Färbung in einem hellgrauen Tone, die breite Behandlungsweife weifen das anfprechende Bild fofort in die nächfte Nähe des Frans Hals. Der Vergleich mit den folgenden Bildern läfst über den Urheber, auch von der Infchrift abgefehen, keinen Zweifel. Zunächft ein Bild aus dem folgenden Jahre 1630, der »Zahn-

arzt auf dem Lande«, in der Braunfchweiger Galerie; es ift bezeichnet



Vor dem Thore eines kleinen Orts ift ein Zahnkünftler in auffallender bunter Tracht im Begriff, einem jungen Burfchen einen Zahn auszureifsen. Die Aufregung deffelben, die charlatanartige Erfcheinung des Arztes, die verfchiedenartige Beihilfe und Theilnahme der Umftehenden, die fich ein Dieb zu Nutze macht, ift in fehr gefchickter, derb komifcher Weife zum Ausdruck gebracht. Die Färbung, der kühle graue Ton, die markige, breite Behandlungsweife, die humoriftifche Auffaffung, felbft die Typen weifen auch hier, wie in dem vorgenannten Bilde, deutlich auf das Vorbild des Frans Hals. Durchaus eigenartig und für diefe Zeit von nicht zu unterfchätzendem Verdienft ift dagegen die Mannigfaltigkeit der Charakteriftik in Verbindung mit der Einheit der Darftellung und der Gefchloffenheit der Compofition. In letzterer Beziehung nicht auf derfelben Höhe fteht ein fonft gleichwerthiges gröfseres Gemälde der Berliner Galerie aus dem folgenden Jahre 1631, in derfelben Weife wie das Braunfchweiger Bild, aber in Capitälen (leider theilweife undeutlich) bezeichnet MROLENÆR. Im Atelier eines jungen Malers läfst ein Zwerg einen Hund nach der Mufik eines Leyermanns tanzen — Modelle, welche der Künftler grade in ähnlicher Weife in einem angefangenen Bilde auf der Staffelei zu verwerthen im Begriff ift; eine junge fchlanke Dirne und ein kleiner, verwachfener junger Maler, der aus feinem benachbarten Atelier herbeigekommen ift, ergötzen fich an der komifchen Scene. Obgleich in der Compofition zu zerftreut und etwas zu umfangreich für die Darftellung, zeigt

es wieder die gleiche frifche humoriftifche Auffaffung wie die vorgenannten Bilder. In der helleren, reicheren Färbung und der leichteren Behandlung fällt eine fo ftarke Anlehnung an die nächften Schüler des Frans Hals, namentlich an den jüngeren Frans Hals, in die Augen, dafs ich ein Gemälde des letzteren in der Schweriner Galerie, ehe ich die Bezeichnung darauf kannte, für ein Jugendwerk des J. Molenaer hielt.

Diefem Bilde ftehen zwei unter fich eng verwandte Gemälde nahe. Das eine, unter dem Namen des Frans Hals in der intereffanten Galerie des Sir John Neeld in Grittleton Houfe, ftellt eine ähnliche Katzenmufik dar: ein junger Burfche fpielt die Violine, von einer Dirne auf der Flöte begleitet; nach der Mufik läfst ein Mädchen einen Hund tanzen; ein Knabe mit einer Katze und eine Alte fchauen lachend zu. In der reichen, hellen Färbung dem Berliner Bilde ganz verwandt, aber beffer erhalten als diefes, ift es in Zeichnung und Behandlung etwas roher und flüchtiger. Wie ein Gegenftück dazu, aber beffer durchgeführt, erfcheint ein Bild von etwa gleicher Gröfse im Befitze des Herrn Wefendonck zu Dresden: Auf offener Dorfftrafse tanzt ein junges Bauernpaar nach der Mufik eines Zwerges (derfelben Figur, welche wir in dem Berliner Bilde fehen); ein junger Burfche und ein paar lachende Kinder fchauen zu; zur Seite ein Wachtpoften. Das Bild trägt das Monogramm MR, in derfelben Weife zufammengefetzt wie die Anfangsbuchftaben der Bezeichnungen auf dem Braunfchweiger und dem Berliner Bilde.

In einem Gemälde der Galerie zu Kopenhagen (Nro. 240), einem heiteren Dreikönigsabend, begegnen wir wieder den meiften Geftalten, welche wir in den genannten Bildern kennen lernten. Doch ift das Bild etwas flacher und bunter als jene und mag etwa 5 bis 10 Jahre fpäter entftanden fein. Es trägt die Bezeichnung MOLENÆR; das R

hinter dem M fehlt also hier. Etwa aus derselben Zeit ein Bild beim Herrn Senator Morelli in Mailand, ein Raucher am Kamin sitzend; in heller reicher Färbung, kühlem Ton und von fetter Pinselführung; unbezeichnet. Auch ein auf Grund einer sehr bedenklichen, undeutlichen Inschrift dem G. Honthorst zugeschriebenes Bild in der Galerie zu Oldenburg, eine Gesellschaft von Soldaten und Dirnen beim Spiel, scheint mir nach der auffallenden Verwandtschaft mit den genannten Bildern ein Werk des Molenaer zu sein.

Dass der Künstler gelegentlich auch lebensgrosse Bildnisse malte und zwar nicht ohne Geschick, beweist ein Gemälde mit der Bezeichnung Jan Molenaer 1633, welches ich bei Mr. Allard, Director der Münze in Brüssel, sah: eine junge Dame in schwarzer und violetter Seide sitzt neben einem Tische mit blassblauer Decke. Das volle Tageslicht, die helle Färbung, der kühle Ton, die flüssige Behandlungsweise dieses Bildes stimmen mit den eben besprochenen gleichzeitigen Genrebildern überein. Das Bildniss steht etwa zwischen einem M. J. Mierevelt und einem frühen A. Palamedes in der Mitte. Ein gleich bezeichnetes Familiengemälde, mit kleinen Figuren und sittenbildlich in der Art des Dirck Hals aufgefasst, befand sich, nach einer Mittheilung von Dr. Scheibler, 1880 auf der Ausstellung der Gold- und Silbergefässe in Amsterdam (Eigenthum der Familie van Loon).

Ebenso deutlich wie sich in diesen Gemälden in der hellen Färbung, dem kühlen graulichen Ton, der etwas zerstreuten Compositionsweise, dem derben und doch naiven Humor und der breiten Pinselführung der Einfluss des Frans Hals und der ihm zunächst stehenden Maler bekundet: ebenso entschieden weisen die zahlreichen bekannten Genrebilder des Jan Miensen Molenaer vom Ende der vierziger und aus den fünfziger und sechziger Jahren in ihrer Unterordnung der

Localfarbe unter einen braunen Gefammtton, in der leichten Pinfelführung, welche die braune Untermalung theilweife durchfcheinen läfst, in dem ausgebildeten Helldunkel und den abgerundeten Compofitionen auf den Einflufs Rembrandt's hin, freilich wohl vermittelt durch A. van Oftade, in deffen Gemälden der vierziger Jahre wir den gleichen Einflufs verfolgt haben. Dennoch glaube ich, dafs Jan Mienfen auch der Maler jener älteren Gemälde in Hals'fcher Manier ift.

Dafür fpricht zunächft ein äufserer Grund: jene älteren Gemälde tragen, abgefehen von den einfachen Bezeichnungen J. Molenaer und Jan Molenaer, die wir auch fpäter in der Regel bei Jan Mienfen finden, einmal ein aus J, M und R verfchränktes Monogramm, welches ganz ähnlich (nur in Curfivfchrift, die inzwifchen in den Niederlanden allgemein geworden war) auch auf den Gemälden des Jan Mienfen vorkommt. Wie diefes Monogramm und die von mir oben im Facfimile reproducirte volle Bezeichnung, welche die Buchftaben J und R in gleicher Weife mit dem M verfchränkt zeigen, zu erklären ift, weifs ich allerdings nicht zu fagen.

Sodann fehlt es aber auch nicht an Bildern, welche den Uebergang der einen Richtung in die andere deutlich erkennen laffen, und bei denen man fehr zweifelhaft fein würde, ob fie dem Jan Mienfen Molenaer oder dem fraglichen älteren Maler angehören würden. Dahin gehört die Halbfigur eines rauchenden Mannes in der Städel'fchen Galerie zu Frankfurt a. M., angeblich das Selbftportrait des Jan Mienfen Molenaer darftellend; es ift dem ähnlichen gröfseren Bilde bei Herrn Morelli in Mailand noch fehr verwandt. Mehr noch ift dies der Fall bei einer »Gefellfchaft bei Tifch« (bez. J. Molenaer), welche ich vor einigen Jahren in der Sammlung des Herrn Kann zu Paris fah, fowie in dem »Bohnenfeft« der Galerie Liechtenftein, bez. J. mienfen molenaer. Beide Bilder find heller im Ton, farbiger und trockner in der Behandlung als

die fpäteren Bilder des Meifters, und zeigen vor Allem auch noch kein Helldunkel. Nach Koftüm und Behandlung find fie etwa um 1640 oder wenige Jahre fpäter entftanden und fchliefsen fich daher dem oben genannten Bohnenfeft in der Galerie zu Kopenhagen auch in der Zeit der Entftehung unmittelbar an. Diefes letztere Bild zeigt — ein Beweis mehr für die Zufammengehörigkeit fämmtlicher Gemälde — unter den heiteren Gäften diefelbe junge Frauengeftalt mit der Adlernafe, dem frifchen Colorit und dem jovialen Lächeln, welche die Hauptfigur in zahlreichen fpäteren Gemälden des Jan Mienfen ift.

Der Entwickelungsgang des Jan Mienfen Molenaer würde alfo, wenn meine Annahme gerechtfertigt ift, die nächfte Verwandtfchaft mit dem des Adriaan van Oftade haben und feine Thätigkeit würde fich für nahezu vierzig Jahre, von 1630 bis Ende der fechziger Jahre, nachweifen laffen.

Mir fcheint, mit diefer Annahme laffen fich auch die wenigen biographifchen Nachrichten am beften zufammenreimen. Dr. A. van der Willigen, dem wir die urkundlichen Notizen verdanken, beftätigt die Angaben von Ampzing und Schrevelius, dafs der Haarlemer Maler Jan Molenaer der Gatte der Malerin Judith Leyfter wurde; er vermählte fich mit ihr in Hemftede bei Haarlem am 1. Juli 1636. Als das Datum feines Todes giebt van der Willigen das Jahr 1685 an. Jedoch ift bei der Todesanzeige des damals in Haarlem verftorbenen Jan Molenaer nicht angegeben, dafs der Verftorbene Maler war; bei der Häufigkeit des Namens Molenaer (Müller) in Holland bleibt eine folche Annahme alfo mindeftens eine wenig wahrfcheinliche Hypothefe. Da nun ferner Schrevelius fowohl als Ampzing, die Beide in der erften Hälfte des Jahrhunderts in Haarlem lebten, nur Einen Maler Jan Molenaer nennen, fo fcheint es mir ebenfo unwahrfcheinlich, dafs faft gleichzeitig zwei Genremaler des glei-

chen Namens und von etwa gleicher künſtleriſcher Bedeutung in Haarlem gelebt haben ſollten, als ich es für wahrſcheinlich halte, daſs eben Jan Mienſen Molenaer der Gatte der Judith Leyſter war. Die Todesanzeige des Jan Mienſen finden wir bei A. van der Willigen: er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt im September 1668 und wurde am 19. September in der Hauptkirche beſtattet; die Summe von 15 fl., welche für das Grab bezahlt wurde, beweiſt, daſs der Künſtler in guten Vermögensverhältniſſen lebte [1]).

J. Molenaer 1659

Hals' berühmteſter Schüler iſt

Adriaan van Ostade.

Wenige Jahre ſpäter geboren als Rembrandt, überlebt Oſtade denſelben noch um 16 Jahre. Nach der Ausbildung, welche der junge Künſtler unter Frans Hals erlangte, ſehen wir ihn erſt unter dem Einfluſs von Rembrandt's Kunſtweiſe zu voller künſtleriſcher Eigenart und Meiſterſchaft ſich ausbilden, während die Thätigkeit ſeiner letzten Jahre bereits die Spuren des Verfalls zeigt, welcher damals ſchon über die holländiſche Kunſt hereingebrochen war. Bei Oſtade die Zeit ſeiner Entwickelung unter Frans Hals und den dauernden Erwerb,

---

[1]) Die Verwechſelung des Genremalers J. M. Molenaer mit den gleichnamigen Landſchaftern, wie wir ſie bei Waagen finden, ſowie die Verwechſelung dieſer beiden Landſchaftsmaler unter einander [des Antwerpener Cornelis Molenaer, der 1564 in die Gilde trat, mit dem Haarlemer Nicolaas (Klaas) Molenaer, 1651 in die Gilde zu Haarlem aufgenommen und 1676 daſelbſt verſtorben], findet ſich in den neueſten kritiſchen Katalogen und Handbüchern nicht mehr. — Von einem Maler Bartholomeus Molenaer, welcher 1641 in die Gilde zu Haarlem trat, ſind meines Wiſſens keine Gemälde bekannt. Dagegen ſah ich beim Graf Belgiojoſo in Mailand eine deutlich E. Molenaer 1647 bezeichnete Landſchaft, den früheſten Bildern des Klaas nahe verwandt, aber kleinlicher und trockner.

welchen er aus derfelben gefchöpft hat, näher zu betrachten, bietet defshalb noch ein befonderes Intereffe, weil man diefe Periode feiner Thätigkeit — faft ein volles Jahrzehnt — ganz ignorirt hat. Und doch find Bilder diefer Zeit durchaus nicht felten; wir können den Meifter allein in deutfchen Sammlungen, foweit mir bekannt, etwa in 40 Gemälden von 1630 (?), ficher aber von 1631 bis 1639 von Jahr zu Jahr verfolgen, feine Entwickelung von Schritt zu Schritt beobachten. Freilich will man in öffentlichen Galerien diefe Bilder gewöhnlich nicht als Originalwerke des Adriaan van Oftade gelten laffen, obgleich fie faft regelmäfsig bezeichnet und datirt find; fo heifst man in Dresden ein folches Bild Brouwer (Nro. 1209), im Belvedere zu Wien (Nro. 43, VI) und in der Akademie dafelbft (Nro. 437) Ifack Oftade. Die befte Gelegenheit zum Studium diefer Zeit bieten die Wiener Privatgalerien (namentlich die Galerie Liechtenftein), in welchen ungefähr ein Dutzend Werke derfelben vorhanden find. Auch im Auslande find Bilder diefer Zeit nicht felten, namentlich im Handel und in kleinen Sammlungen. Der Saal Lacaze im Louvre befitzt verfchiedene charakteriftifche Werke der Art.

Die wefentlichen Unterfchiede diefer erften Periode, welche etwa mit dem Jahre 1639 ihren Abfchlufs erreicht, gegen die fpätere Entwickelung des Meifters liegen fowohl in der Auffaffung wie in der Behandlung. Statt des gemüthlichen Humors, ftatt der Poefie des behäbigen Kleinbürgerthums, welche den fpäteren Bildern gemeinfam find, kennzeichnet diefe früheren Arbeiten ein Streben nach Charakteriftik, nach Leben und Bewegung, ein derber Humor im Geifte des Hals und des Brouwer; und zwar weniger nach einer charakteriftifchen Ausprägung der einzelnen Individualitäten als nach der lebendigen Schilderung einer beftimmten Scene: der Schmaufereien, Reigentänze und Raufereien feines ausgelaffenen Bauernvolkes.

Seine Figuren find defshalb mehr typifch und felbft mehr Caricaturen als die Geftalten des Adriaan Brouwer. Seine Behandlung, anfangs etwas forgfältig und trocken, wird bald völlig frei und leicht. Die Färbung ift von vornherein fehr abgetönt; und zwar ift der Ton in den erften Bildern kühl, bläulich und hell, fpäter blond, bräunlich und leuchtend. Ein dem Frans Hals wie feiner Schule durchaus fremder Zug ift bereits in den früheften Bildern des A. van Oftade fcharf ausgeprägt, nämlich das Streben nach Helldunkel, mit dem fich zugleich ein meifterhafter Sinn für Compofition verbindet. Schon diefe Eigenthümlichkeit macht es erklärlich, dafs Rembrandt's Kunftweife auf den auch geiftig ihm verwandten Meifter nicht ohne wefentlichen Eindruck bleiben konnte. Bereits im Jahre 1637 beginnt denn auch der Einflufs Rembrandt's fich geltend zu machen; und zwar anfangs mehr im Machwerk, nach einigen Jahren jedoch auch in der Auffaffung, in der Schilderung der einfachen Scenen aus dem Leben der unteren Stände, das er mit ebenfo viel Naivetät wie gemüthvollem Humor in unerreichter Meifterfchaft zum Ausdruck gebracht hat [1]).

Adriaan van Oftade's jüngeren Bruder Ifack (geboren zu Haarlem 1621, dafelbft geftorben 1649) werden wir wohl mit Frans Hals in keine directe Verbindung zu bringen haben. Um 11 Jahre jünger als Adriaan und in feinen früheren Gemälden deffen Werken aus der zweiten Hälfte der dreifsiger Jahre fo fehr verwandt, dafs die letzteren — wie oben ausgeführt — gradezu als Werke des Ifack zu gehen pflegen, darf derfelbe wohl mit Beftimmtheit als Schüler Adriaan's angefehen werden. Wenn Ifack van Oftade daneben noch einen indirecten Einflufs erfuhr, fo war es durch die Werke

[1]) Als Beweis für die Bedeutung, welche das Studium der Bezeichnungen und Monogramme für die Beftimmung der Werke, für die Kritik derfelben und felbft für die Biographie eines Künftlers haben kann, laffe ich hier

Rembrandt's, welche gleichzeitig auch auf ſeinen älteren Bruder einen ſo nachhaltigen Einfluſs ausübten.

Der einfache Charakter, der ruhige bürgerliche Lebenslauf des Adriaan van Oſtade ſcheint den alten Künſtler-Biographen Hollands keinerlei Veranlaſſung gegeben zu haben, uns über das Verhältniſs zu Frans Hals mehr mitzutheilen als die einfache Thatſache, daſs Hals der Lehrer Oſtade's war. Um ſo mehr wiſſen dieſelben uns von den Fahrten und Streichen zu erzählen, welche Hals mit einem anderen Schüler, einem Meiſter in der Darſtellung des Bauernlebens gleich Oſtade, mit

ADRIAEN BROUWER,

ausgeführt haben ſoll. Die Quelle für dieſe Geſchichtchen, ja die Quelle für die Nachricht, daſs Brouwer überhaupt ein Schüler des Frans Hals war, iſt Houbraken, alſo ein verhältniſsmäſsig ſpäter Zeuge. Houbraken, geboren 1660, ſcheint ſeine Nachrichten kaum noch von perſönlichen Bekannten Brouwer's geſchöpft zu haben; er beruft ſich für dieſe auf

---

die Bezeichnungen Oſtade's in ihrer zeitlichen Folge, in der ſie ſich durch die faſt niemals fehlenden Daten auf den Bildern leicht feſtſtellen laſſen, im Facſimile folgen. In Bezug auf Oſtade's Entwickelung als Zeichner verweiſe ich auf einen Auſſatz von mir in den »Graphiſchen Künſten« 1879.

Av oſtaden	etwa bis 1635.
Av oſtade	etwa bis 1646.
Av OSTADE	um 1640 bis 1656.
Av Ostade	ſeit 1650.
Av.O AO	

ein Manufcript im Befitz der Familie Six, das ihm ein Mitglied derfelben, der Maler Nicolaus Six, zur Verfügung ftellte. Diefes Manufcript erweift fich aber in einzelnen Angaben Houbraken's, wie des Geburtsortes und des Todesjahres, wenn diefe wirklich auf daffelbe zurückgehen, fo unzuverläffig, dafs danach Houbraken's ganze Biographie des A. Brouwer mindeftens mit Vorficht aufgenommen werden mufs.

In neuerer Zeit find defshalb von Seite der deutfchen Kritik, durch Dr. Wilhelm Schmidt (in feiner Schrift »das Leben des Malers Adriaen Brouwer« 1873) Houbraken's Erzählungen als einfache Schnurren hingeftellt, ift jede Beziehung Brouwer's zu Frans Hals ebenfo entfchieden in Abrede geftellt, wie andererfeits der vlämifche Charakter des Meifters und damit feine künftlerifche Ausbildung ausfchliefslich in Vlandern unter dem Einfluffe des Peter Paul Rubens behauptet worden ift. Schmidt, dem dadurch das Verdienft gebührt, zuerft wieder mit allem Nachdruck die zweifellos vlämifche Herkunft Brouwer's betont zu haben, führt für jene feine Anficht gewichtige Gründe auf: Bisher ift noch keine Urkunde ans Tageslicht gekommen, die auch nur den Aufenthalt Brouwer's in Holland bezeugte; feine Landsleute und Zeitgenoffen, C. de Bie wie Bullaert, fprechen mit keinem Worte von feiner Lehrzeit bei Frans Hals oder auch nur von einem Aufenthalte in Haarlem; und ebenfowenig thut dies Sandrart; endlich bezeugen die Gemälde Brouwer's in ihrer reichen Färbung und ihrer dramatifchen Darftellungsweife die vlämifche Herkunft des Künftlers.

Dennoch fcheint Schmidt's Schrift mit allen diefen Gründen die alte Ueberlieferung, dafs Brouwer feine Lehrzeit oder mindeftens einen Theil derfelben in Haarlem und unter Frans Hals durchgemacht habe, noch wenig erfchüttert zu haben. Dr. Eifenmann nahm diefe Tradition gleich in einer Recenfion der Schmidt'fchen Schrift in Schutz; der neuefte

Gefchichtsfchreiber der Antwerpener Malergilde, Dr. Max Roofes, fchliefst fogar A. Brouwer von feiner Betrachtung aus; und fein Landsmann und Concurrent F. Jos. van den Branden nimmt in feinem kürzlich im »Kunftbode« veröffentlichten Auffatze über »Adriaen de Brouwer en Joos van Craesbeeck« (1881, S. 156 ff.), der für Brouwer's Aufenthalt in Antwerpen intereffante neue Urkunden beibringt, Houbraken's Bericht über die Lehrzeit des Künftlers bei Frans Hals ohne den geringften Anftand auf.

Ich glaube nun allerdings, die vlämifche Herkunft, der Aufenthalt in Antwerpen während der gröfsten Zeit feiner künftlerifchen Thätigkeit — denn mit 24 Jahren kam er bereits nach Antwerpen —, fowie manche vlämifche Eigenarten in feinen Werken find zwingende Gründe für den vorwiegend vlämifchen Charakter Brouwer's. Andererfeits fcheinen mir aber auch Gründe genug vorzuliegen, welche die alte Anficht bekräftigen, dafs Brouwer feine Lehrzeit in Holland und zwar in Haarlem unter Frans Hals durchgemacht habe.

Zunächft erwähnen beide vlämifche Biographen einen Aufenthalt Brouwer's in Holland: de Bie zwar nur, um daran ein paar Anekdoten zu knüpfen; Bullaert aber, der ältere Zeitgenoffe und Landsmann Brouwer's, welcher nach den neuerdings gefundenen Urkunden über den Künftler fich fehr gut informirt zeigt, fagt ausdrücklich: »ayant demeuri quelque temps en Hollande il vint à Anvers.« Ein wichtiges Moment, das für den Aufenthalt Brouwer's in Holland fpricht, ift fodann der Umftand, dafs fich fchon bei feinen Lebzeiten, namentlich aber in der Zeit bald nach feinem Tode eine beträchtliche Zahl feiner Werke in Holland nachweifen laffen. Befafs doch Rembrandt allein nach feinem Inventar vom Jahre 1654 fechs Gemälde Brouwer's, zwei Copien nach folchen und eine Mappe mit Handzeichnungen deffelben, alfo etwa ebenfoviel Werke, wie von der Hand feiner nächften

holländifchen Freunde. Die beträchtliche Zahl von Gemälden Brouwer's, die Gerard Hoet's Auctionsverzeichniffe aus dem Ende des fiebenzehnten und vom Anfange des achtzehnten Jahrhunderts aufweifen, laffen darauf fchliefsen, dafs fich die Mehrzahl derfelben und darunter feine berühmteften Werke damals in Holland befanden. Bei keinem anderen vlämifchen Künftler, felbft bei einem Teniers, der doch in feiner langen Lebenszeit faft die zehnfache Zahl von Gemälden fchuf, ift dies in gleichem Mafse der Fall. Dabei mufs noch befonders berückfichtigt werden, dafs während der Dauer des fpanifch-holländifchen Krieges, in welchen ja die Lebenszeit Brouwer's fällt, überhaupt nur verhältnifsmäfsig wenige Bilder aus den fpanifchen Niederlanden nach Holland kamen und umgekehrt.

Für Brouwer's Aufenthalt in Holland, fpeciell in Haarlem, fpricht fchliefslich noch ein äufseres Beweisftück, das Zeugnifs eines wenig jüngeren niederländifchen Künftlers, des Mattys van den Bergh, in der Auffchrift auf einer feiner Zeichnungen im Berliner Kupferftichkabinet. Das in Feder ausgeführte Blatt, das einen Bauerntanz auf einem Dorfplatze darftellt, trägt von der Hand des Zeichners die Infchrift: VV Bergh, 20. Juny 1659. Adrian Brouwer Haarlemenfis inventore[1]). Die Erinnerung an den Aufenthalt Brouwer's in Haarlem war alfo noch fo lebendig, dafs fchon zwei Jahrzehnte nach deffen Tode die Anficht verbreitet war, der Künftler fei ein Haarlemer Kind gewefen. Wer diefer Zeichner Mattys van den Bergh war, vermag ich

---

[1]) Das doppelte V in dem Namen des Künftlers weifs ich mir nicht zu erklären. Er zeichnet fich fonft einfach V. BERGE, V. BERGHE oder V. BERGH; fein ganzer Name findet fich nur auf der Rückfeite einer Zeichnung in Dresden. Die Uebereinftimmung aller diefer Zeichnungen unter fich läfst nicht daran zweifeln, dafs ein und derfelbe Künftler fie ausführte.

leider nicht anzugeben. Verfchiedene gleichnamige Künftler begegnen uns im fiebenzehnten Jahrhundert in Haarlem; unter ihnen aber keiner mit dem Vornamen Mattys. Mir ift er nur durch eine Reihe mit dem Namen bezeichneter Federzeichnungen bekannt, die faft fämmtlich Gemälde vlämifcher und holländifcher Meifter reproduciren. Da die Daten auf denfelben bis zum Jahre 1649 hinaufreichen, fo ftand der Künftler alfo im Lebensalter dem A. Brouwer nicht fehr fern, und ift uns defshalb fein Zeugnifs von befonderem Werth.

Nicht zu unterfchätzende innere Gründe für den Zufammenhang Brouwer's mit der holländifchen Malerei liegen auch darin, dafs derfelbe nicht nur einen wefentlichen Einflufs auf verfchiedene wenig jüngere holländifche Genremaler ausübte, fondern dafs wir feine Vorbilder mehr in den älteften holländifchen Genremalern finden als in den gleichzeitigen vlämifchen Meiftern.

Nehmen wir aus allen diefen Gründen mit Recht an, dafs Brouwer in Holland und zwar in Haarlem feine Lehrzeit und erfte Thätigkeit durchmachte (fpäter ift ein längerer Aufenthalt in Holland ausgefchloffen, weil Brouwer feit 1631 urkundlich ununterbrochen in Antwerpen zu verfolgen ift), fo fcheint mir auch der Zweifel an der Mittheilung Houbraken's und feines Gewährsmannes Six, dafs der gröfste Meifter Haarlem's in jener Zeit, dafs Frans Hals fein Lehrer gewefen fei, fchon äufserlich nicht hinlänglich begründet. Eine folche Thatfache, an die fich zahlreiche Anekdötchen anknüpfen, durch die Adriaen Brouwer ebenfo fehr wie durch feine Werke im lebendigen Andenken feiner Landsleute blieb (find fie doch heute noch Volkstradition in Antwerpen!), wird nicht einfach aus der Luft gegriffen. War wohl irgend ein anderer Maler fo angethan, das Genie Brouwer's in feine richtige Bahn zu weifen, wie Frans Hals? Wie fehr er die Eigenart feiner Schüler zu refpectiren wufste, fehen wir ja

vor Allen an A. van Oſtade. Sein vlämiſches Talent für abgerundete Compoſition, für dramatiſche Auffaſſung, bewegte Darſtellungsweiſe und reiche und harmoniſche Färbung konnte alſo Brouwer trotz ſeinem Lehrer entwickeln, dem dieſe Eigenſchaften mehr oder weniger abgingen: aber für ſeine Meiſterſchaft in der individuellen Auffaſſung und für die Beherrſchung der Farbe durch den Ton, die beide durchaus nicht vlämiſche Eigenthümlichkeiten ſind, konnte Brouwer ebenſo wenig wie für den ächten Humor und die maleriſche Behandlung einen beſſeren Meiſter finden, als grade Frans Hals. Wir können auch in der That ſeinen Einfluſs nicht nur im Allgemeinen in Brouwer's Werken verfolgen, ſondern einzelne derſelben offenbaren uns denſelben noch in beſonders deutlicher Weiſe. Wir halten uns daher für berechtigt, nach wie vor Adriaen Brouwer unter den Schülern des Frans Hals aufzuzählen, und wenn er auch ſeinen Platz in der Geſchichte der vlämiſchen Malerei finden muſs, doch auf den Einfluſs, welchen er von Holland, ſpeciell von Frans Hals erhalten hat, im Vorbeigehen aufmerkſam zu machen.

---

4. Die Architekturmalerei unter dem Einfluſſe des Frans Hals.

In einzelnen Bildniſſen des Frans Hals, wie namentlich in mehreren der groſsen Schützenſtücke im Muſeum zu Haarlem, in dem groſsen Bildniſs des Trippenhuis, das ihn und ſeine zweite Gattin darſtellt, im Portrait des Heythuyſen bei Fürſt Liechtenſtein, in dem kleinen Familienbildniſs bei Dubus de Giſigny u. ſ. f., hat derſelbe im Grunde mehr oder weniger ausgedehnte Gebäude oder Theile von ſolchen, meiſt in landſchaftlicher Umgebung wiedergegeben. Dieſe Paläſte, Vorhallen oder Portiken mit den ſich daran ſchlieſsenden Parkanlagen, die mit auſserordentlichem Geſchick zur Verſtärkung der decorativen Wirkung des Gemäldes angebracht ſind, konnten durch den Reiz ihrer maleriſchen und ſelbſt tektoniſchen Bildung und Erfindung ein geringes Talent wohl dazu reizen, ſich der maleriſchen Darſtellung von Bauwerken ausſchlieſslich zu widmen.

In der That erkennen wir in den architektoniſchen Motiven jener Gemälde des F. Hals, auch abgeſehen von der Auffaſſung und maleriſchen Behandlung, das Vorbild für die Gemälde eines der bekannteſten holländiſchen Architekturmaler, des

DIRCK VAN DELEN,

der bisher unbeſtritten Schüler des Frans Hals genannt wurde.

Schon die gleichzeitigen Biographen (C. de Bie, S. 281) beschäftigen sich ausführlicher mit ihm; und durch neuere Forschungen sind einzelne interessante Details hinzugekommen, durch welche die Dauer seiner künstlerischen Thätigkeit bis zum Jahre 1669 festgestellt ist. Aus den Bezeichnungen seiner Bilder geht auch hervor, dass von den Angaben, die die Geburt des Künstlers in das Jahr 1607 oder 1635 versetzen, nur die erstere richtig sein kann, da wir bereits ein Bild aus dem Jahre 1627 besitzen. In neuester Zeit hat Dr. Wilhelm Schmidt darauf aufmerksam gemacht, dass der Wortlaut der Stelle des de Bie, auf Grund deren man den Künstler für einen Schüler des Frans Hals erklärt, logischer Weise nicht auf ihn, sondern vielmehr auf Philips Wouwerman zu beziehen sei. Dies ist allerdings richtig. Aber abgesehen davon, dass bei einem Schriftsteller wie de Bie ein derartiger Mangel an Logik gar nicht auffallen kann (seine Bemerkung über Ph. Wouwerman wäre dann nur als in Parentese gemacht zu denken), zeigt das früher am Schluss der Biographie des Frans Hals erwähnte Bild des Hiob Berck-Heyde im Haarlemer Museum, welches das Atelier des Frans Hals darstellt, unter den Schülern des bejahrten Meisters auch den Dirck van Delen. Ebensosehr spricht der Charakter der Gemälde desselben, wie der Umstand, dass grade die Meister aus dem Kreise der Hals'schen Schüler und Nachahmer die Gemälde des Delen staffirt haben, für die alte, auch von Houbraken (allerdings wohl auf Grund von de Bie's zweideutigem Text) wiedergegebene Ansicht, dass Delen wirklich Schüler des Frans Hals war.

Die Anzahl der uns erhaltenen Werke des Meisters ist nicht sehr bedeutend; und da diese Bilder obenein sehr zerstreut sind, so hat man in neuerer Zeit den Meister zu wenig beachtet und nicht genügend geschätzt. D. v. Delen wählt sich zur Darstellung grosse freie Räume: Prachtgemächer, Höfe von

Paläften, die von Säulenhallen umgeben find, oder denen fich franzöfifche Parkanlagen anfchliefsen, zuweilen auch weitläufige Hallenkirchen. Ein helles, gleichmäfsiges Tageslicht beleuchtet diefe Räume, deren Wände und Fufsböden, deren Decken von der bunten Pracht der fchönften Steinarten, von farbigem und vergoldetem Holzgetäfel erglänzen. Durch feine frifchen Farben, durch feine flüffige und leichte Behandlung und einen äufserft feinen Luftton weifs uns der Meifter diefe Prachtbauten in ihrem charakteriftifchen Barockftyl und ihrer heiteren äufserlichen Pracht fo anziehend zu fchildern, dafs wir feinere architektonifche Durchbildung und das Gefühl des Wohnlichen kaum für fie verlangen, fo wenig wir uns vor den Bildniffen des Frans Hals, vor den Gefellfchaftsftücken feiner Schüler durch das Bewufstfein werden ftören laffen, dafs ihnen ein tieferes Gemüthsleben abgeht. Wie vortrefflich diefe Räume des D. v. Delen mit der Welt zufammenpaffen, die uns Hals und feine Schüler fchildern, beweifen uns eine Reihe von Gemälden diefes Architekturmalers, welche durch A. Palamedes, Dirck Hals, Codde und andere Schüler des Frans Hals ftaffirt find, für deren Bilder van Delen feinerfeits gelegentlich die architektonifchen Hintergründe malte. Von den öffentlichen Sammlungen Deutfchlands befitzen Berlin (vom Jahre 1647), Augsburg (datirt 1632) und Braunfchweig (datirt 1635, aufserdem ein nicht zweifellofes Kircheninterieur) je ein Bild, Wien zwei Bilder des Meifters. Die beiden letzteren, von denen das eine vom Jahre 1640 datirt ift, gehören zu den an Umfang wie an Kunftwerth ausgezeichnetften Bildern des Künftlers. Ein miniaturartiges Bild im Archiv zu Frankfurt a. M.; ein Kircheninterieur unter falfchem Namen in der Galerie zu Mannheim (Nro. 81); in Lütfchena das Innere einer Kirche vom Jahre 1643.

Die Gemälde, welche mir in Privatfammlungen und in

den Galerien des Auslandes bekannt find, umfaffen nach ihren Daten den Zeitraum von 1627 bis 1669. Die namhafteften darunter find: im Louvre ein Palafthof mit Ballfpielern (datirt 1628), drei Bilder in der Galerie zu Lille (eines datirt 1638, ein anderes mit Staffage von D. Teniers); in der Ermitage zu St. Petersburg: der Eingang eines Palaftes (datirt 1667), das Innere des Tempels zu Jerufalem (datirt 1627) und ein Saal mit feftlich gefchmückter Gefellfchaft (von A. Palamedes); ein ähnliches Motiv in Stockholm (datirt 1631); die Anficht einer Strafse in der Galerie zu Kopenhagen (datirt 1636); in Rotterdam der Vorplatz eines Palaftes und eine Gefellfchaft in einem Feftfaal (datirt 1636); im Mauritshuis im Haag der Feftfaal im Binnenhof (datirt 1647, ftaffirt angeblich von A. Palamedes) und ein ähnliches Bild ebenda bei Baron Steengracht (datirt 1643); im Mufeum zu Antwerpen ein intereffantes grofses Bild mit Staffage von Boeyermans, welches der Künftler der Lucasgilde zum Gefchenk machte; in England ein kleines Interieur, in der Art des Steenwyck und offenbar eines feiner früheften Werke (um 1625), im Fitzwilliam-Mufeum zu Cambridge (Nro. 165); verfchiedene Bilder im Privatbefitz wie bei Mrs. Hope (eine Kirche, datirt 1629), Mr. Galton (zwei Bilder von A. Palamedes und von van Herp ftaffirt), Duke of Bedford (1653, ftaffirt von A. Palamedes), Lord Bute (eine Halle mit Niederblick in eine Landfchaft, um 1670), fämmtlich in London u. f. w.

Dem Dirck van Delen kommt ein wohl nur wenige Jahre älterer vlämifcher Architekturmaler, Bartholomaeus van Baffen, in verfchiedenen feiner Werke auffallend nahe. Diefe Verwandtfchaft läfst fich zum Theil wohl auf eine Wechfelwirkung zwifchen beiden Meiftern zurückführen: wie Delen nach der Staffage von van Herp, Boeyermans und Teniers, die mehrere feiner Bilder aufzuweifen haben, einen zeitweiligen,

jetzt auch urkundlich beglaubigten, Aufenthalt in Antwerpen genommen haben mufs und hier neben Steenwyck die Gemälde des van Baffen ftudirte, fo fehen wir andererfeits in den Bildern des van Baffen Staffage von holländifchen Meiftern, und läfst fich in der That urkundlich fein Aufenthalt im Haag und in Delft nachweifen. Die hellere Färbung, die einfacheren architektonifchen Formen in diefen Gemälden dürfen wir daher wohl dem Einfluffe der holländifchen Malerei, wie fie fich unter der Leitung des Frans Hals entwickelt hatte, zufchreiben.

---

5. Das Stillleben unter dem Einfluffe des Frans Hals.

Wie uns in den meifterlichen architektonifchen Hintergründen auf einer Reihe von Portraitftücken des Frans Hals die Vorbilder für die Architekturftücke des Delen erhalten find, fo erkennen wir auch in den reichbefetzten Tafeln feiner Schützenfefte, in den Fifchkörben feiner Schifferbuben und Fifcherdirnen die Vorbilder für die Stillleben feiner Schüler, da uns leider eigentliche Stillleben von ihm felbft (ein Katalog vom Jahre 1634 erwähnt eine »Vanitas« von der Hand des Frans Hals) nicht mehr erhalten find. Nicht Blumen- oder Fruchtftücke zur Erfrifchung des Auges, zur heimlichen Ausfchmückung des Zimmers, fondern auch hier bieten Gegenftände der äufseren Pracht und des Genuffes oder rein malerifches Geräth die Vorwürfe für die Schüler des Frans Hals. Silberne und goldene Prachtgefäfse oder wohl befetzte Frühftückstifche — die Freude und Luft jener Halbwelt, welche die Gefellfchaftsmaler fchildern —, oder, den derben Sittenbildern aus dem Bauernftande entfprechend, Körbe mit Fifchen und Krebfen und malerifche Winkel von Hütten und Ställen mit allerlei buntem Gerümpel geben die Motive für die Gemälde diefer Meifter ab. Wie in dem Sittenbilde der Hals'fchen Schule, fo mifchen fich auch hier die äufserften Gegenfätze: Lumpen liegen zwifchen den Prachtgeräthen, und Edelfteine leuchten aus altem Gerümpel

hervor. Mit Vorliebe behandeln ſie die Darſtellung einer ſogenannten Vanitas, d. h. die Zuſammenſtellung von Gegenſtänden, welche auf die Vergänglichkeit des Lebens Bezug haben — alſo ein Motiv, welches für den Charakter des holländiſchen Volkes ſehr bezeichnend iſt, das täglich den Gefahren ausgeſetzt im Glauben an die Beſtimmungen des Schickſals unbeſorgt dem Tode ins Auge ſieht und ſich ruhig an denſelben erinnern läſst.

Wir haben dieſe Schüler des Frans Hals, welche Stillleben malten, faſt ſämmtlich bereits als Bildniſs- oder Genremaler kennen gelernt; durch Bilder, die auf uns gekommen, ſind uns der jüngere Frans Hals und Pieter Roeſtraeten als Stilllebenmaler bekannt, durch Ueberlieferung auch Willem Hals und Jan Hals.

Der bedeutendſte unter ihnen iſt

Frans Fransz. Hals,

deſſen Stärke weniger in ſeinen Genrebildern als grade in ſeinen Stillleben liegt, wenn wir anders das Monogramm auf denſelben

FHs 1640

— nach dem Vorgange des Herrn Barthold Suermondt — richtig entziffern. Allerdings kommt daſſelbe auf keinem ſeiner bildniſsartigen oder ſittenbildlichen Gemälde vor; da aber in der That ſämmtliche Buchſtaben des Namens und Vornamens darin enthalten ſind, und zwar nur dieſe, ſo iſt die Hypotheſe des Herrn Suermondt eine ſehr anſprechende, auch abgeſehen davon, daſs der Charakter jener Bilder auf's Deutlichſte einen Schüler des alten Frans Hals verräth.

Die Bilder, welche mir bekannt ſind, ſind die folgenden: In der Berliner Galerie (datirt 1640), mit der Sammlung

Suermondt erworben, ein Tifch, auf welchem ein Teller mit Mandarinen und filberne Prachtgeräthe aller Art mit Büchern, Schmuckgegenftänden und anderem malerifchem Geräth zufammengeftellt find; in Wiedergabe der Stoffe, leuchtender Färbung, in dem äufserft feinen fchwärzlichen Ton und malerifcher Behandlung das Hauptwerk des Künftlers. In der Galerie zu Carlsruhe (Nro. 358 und 359) befinden fich zwei vom Jahre 1637 und 1638 datirte Stillleben, das Innere von Ställen, worin in malerifchem Durcheinander Stallgeräthe, Meffinggefäfse u. f. f. zufammengeworfen find, ähnlich wie auf manchen Bildern des Cornelius Saftleven, der vielleicht hier fein Vorbild fand. Ein anderes kleines Bild der Art befitzt die Galerie zu Königsberg (datirt 1638), blonder im Ton und leichter behandelt als die Carlsruher Bilder. Ein gleicher Gegenftand im Befitz des Herrn Commerzienrath Zfchille in Dresden ift geringer. Ein treffliches Fifchftück (datirt 1643) ift mit W. Burger's Sammlung in den Befitz von Madame Lacroix in Paris gekommen. Daffelbe reihte fich den Darftellungen von Fifchen auf dem Häringshändler bei Lord Northbrook, den Fifchermädchen und Knaben im Mufeum zu Antwerpen, bei Herrn Carftanjen in Berlin u. f. f. unmittelbar an. Von mehreren Bildern aus kürzlich verfteigerten Sammlungen weifs ich leider den derzeitigen Aufbewahrungsort nicht anzugeben: fo von einer dem Berliner Bilde nahekommenden Vanitas der früheren Sammlung Goldfchmidt im Haag (datirt 1644). Eine gröfsere Vanitas in Combe Abbey in England, Stücke einer Rüftung neben einem Todtenkopf, Leuchter und anderem Geräth darftellend, in einem feinen fchwärzlichen Ton gehalten und kräftig behandelt, möchte ich zwifchen F. Fz. Hals und P. Roeftraeten fraglich laffen.

Malerifche Anordnung, meifterhafte Wiedergabe des Stofflichen, namentlich der Silbergeräthe und der Fifche,

breite Behandlung und feine Andeutung der Färbung bei einem klaren, graulichen oder fchwärzlichen Gefammtton, wie wir ihn in den gleichzeitigen Gemälden des alten Hals finden, zeichnen die meiften diefer Stillleben aus. Freilich finden fich charakteriftifcher Weife — wie ja überhaupt unter den Gemälden der ganzen Schule des Frans Hals — auch einzelne darunter, in denen der Künftler in flüchtiger Schnellmalerei mehr für rafche Füllung des leeren Geldbeutels als für Befriedigung des künftlerifchen Bedürfniffes beforgt gewefen zu fein fcheint [1]).

Von den beiden jüngeren Söhnen des alten Frans Hals, von Jan und Willem Hals, welche nach Houbraken's Angabe Stillleben malten, ift mir bisher kein bezeichnetes Gemälde begegnet.

Dem Frans Frz. Hals am nächften fteht

Pieter Roestraeten,

welchen Houbraken gleichfalls ausdrücklich unter den Schülern des alten Hals nennt. Die Motive feiner feltenen Gemälde find die gleichen: filberne Prachtgefäfse oder ein wohlbefetzter Frühftückstifch. In der Behandlung und Anordnung, in der Färbung und dem kühlen, fchwärzlichen Ton ift er dem jüngeren Frans Hals ganz verwandt aber weniger geiftreich, nüchterner und trockener. Das einzige mir in einer öffentlichen Sammlung bekannte Gemälde befindet fich in Hamptoncourt, allerlei Geräthe, darunter verschiedene prachtvolle filberne Kannen und Schüffeln auf

---

[1]) Das Handzeichnungskabinet des Braunfchweiger Mufeums befitzt eine kleine Zeichnung auf Pergament mit dem oben angegebenen Monogramm und dem Datum 1642, Kühe auf der Weide. Auffaffung und Behandlung find nüchtern und beweifen, dafs weder die Landfchaft noch die Schilderung des Viehes Sache des Künftlers war. Diefe Zeichnung läfst fich etwa dem P. Verbeecq vergleichen.

einem Tifche; leider theilweife geputzt. Ein gleichfalls fchadhaftes geringeres Bild, einen Frühftückstifch darftellend, befitzt Herr Maler Hertel in Berlin, bezeichnet und datirt.

Diefen Schülern des Frans Hals fchliefsen fich verfchiedene bekanntere Meifter des Stilllebens fo nahe an, dafs wir, wenn fie uns auch nicht als Schüler des Frans Hals bezeugt find, doch direct oder indirect eine Beeinfluffung von feiner Seite annehmen dürfen. Die Motive, die Art der Anordnung und Behandlung, das Vorherrfchen eines einheitlichen, graulichen oder bräunlichen Tones find ihnen mit den genannten Meiftern gemeinfam.

Der bekanntefte unter diefen Künftlern ift

Willem Claasz. Heda,

deffen Berührung mit Frans Hals uns dadurch bezeugt ift, dafs er, wenig jünger als diefer, gleichfalls ein Haarlemer war und in Haarlem lebte[1]).

Seine Gemälde find ziemlich zahlreich und weit verbreitet (befonders gute in Dresden, München, Schwerin, Bamberg), und der Künftler ift fo allgemein bekannt, dafs ich nicht weiter auf ihn einzugehen brauche. Hier fei nur darauf hingewiefen, dafs in feinen Bildern, die uns eine Zufammenftellung von Prachtgefäfsen, Tifchgeräthen und den Beftandtheilen eines Frühmahls zeigen, Motiv wie Anordnung, Behandlungsweife und die helle Färbung in dem einfarbigen, klaren, grauen Gefammtton mit den Gemälden des Frans Hals felbft und feiner eben genannten Schüler die nächfte Verwandtfchaft haben, und dafs diefe daher auch wohl theilweife dem Heda als Vorbilder dienten.

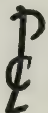
---

[1]) Für feine Jugendzeit, in welcher er fich in verfchiedenen Gegenftänden verfucht zu haben fcheint, ift eine Zeichnung des Braunfchweiger Mufeums von Intereffe. Sie ftellt den jugendlichen Johannes den Täufer dar, fitzend und das Rohrkreuz in der Rechten; bez. W. C. HEDA. 1626.

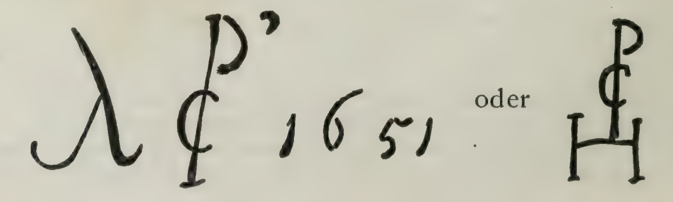
Dem Claasz Heda oft zum Verwechfeln ähnlich ift der

Monogrammist C. P.,

gewöhnlich Cornelis Pierfon, auch C. Pottenburg oder Catharina Peeters genannt. Mit dem erftgenannten Stilllebenmaler, über welchen Houbraken genauere biographifche Angaben macht, kann er unmöglich eine Perfon fein, da Cornelis Pierfon erft im Jahre 1633 geboren wurde, während von dem Monogrammiften C. P. bereits vom Jahre 1624 an Gemälde bekannt find. Aus demfelben Grunde ift der Name Pottenburg für ihn unftatthaft. Und Catharina Peeters, die Schwefter der bekannten Marine- und Landfchaftsmaler Bonaventura, Jan und Gillis Peeters in Antwerpen, führt in der That, wie vier ihrer Bilder im Mufeo del Prado zu Madrid beweifen, das gleiche Monogramm und malt Stillleben von ganz gleichen Motiven wie unfer Monogrammift; aber ihr vlämifcher Charakter verräth fich im Gegenfatz gegen den letzteren deutlich in der Art der Anordnung, der Behandlung und dem Mangel an Ton und Helldunkel. Das Monogramm deffelben ift in der Regel ein in ein P verfchränktes C



in dem der Verfaffer des alten Caffeler Katalogs den Georg Pencz entdecken wollte, obgleich das Datum 1633 neben dem Monogramm fteht. Gelegentlich kommt das Monogramm in etwas veränderter Form vor, wie



In erfterer Form auf einem Bilde im Privatbefitz zu Braunfchweig (Herrn Bardenwerper) und ähnlich im Amalienftift zu Deffau. Irrthümlich hat Herr Infpector Müller bei Befprechung des letzten Bildes das Häkchen über dem P als ein o genommen und daraus auf den Namen Pottenburg gefchloffen, eine Ableitung, die fchon als folche in der holländifchen Sprache jener Zeit ganz ungewöhnlich wäre. Das zweite jener Monogramme fand ich auf einem Bilde im Befitz des holländifchen Gefandten zu Madrid, Ihr. de Stuers.

Es fcheint noch einen zweiten Stilllebenmaler C. Pierfon gegeben zu haben; wenigftens trägt ein gröfseres Gemälde des Haarlemer Mufeums die volle Bezeichnung C. Pierfon f. Es ftellt Waffen dar, welche auf einer hellen Wand aufgehängt find; nach der Art der Behandlung und Färbung, dem hellen, graulichen Ton ift das Bild in den dreifsiger Jahren des fiebenzehnten Jahrhunderts entftanden. Der Maler kann alfo nicht mit dem 1633 geborenen Blumenmaler Cornelis Pierfon identifch fein.

Ich erwähnte bereits, dafs die Bilder des Monogrammiften C. P.[1]) mit denen des Heda zum Verwechfeln ähnlich find und in der That oft verwechfelt werden. Meift zeigen fie uns einen Tifch, auf dem ein frugales Frühftück: Brod, eine Schnitte Butter, ein Häring, einige Oliven, eine Stange Braunbier, ein Zinnkrug, eine Thonpfeife und dergleichen

[1]) Mein Freund Bredius theilt mir foeben eine neue intereffante Entdeckung mit, an denen er bei feinen raftlofen archivalifchen Studien eine fo reichliche Ernte macht. Es fcheint, dafs damit die Löfung des Monogrammes C. P. gefunden ift. In dem Verzeichnifs einer Bilderverfteigerung vom Ende des fiebenzehnten Jahrhunderts kommen nämlich Bilder des Pieter Claasz van Haarlem, Vater des berühmten Claas Berchem, vor, welche nach der Befchreibung genau den Motiven der mit dem Monogramm C. P. bezeichneten Bilder entfprechen. Da nun Houbraken in feiner Biographie des Nicolaus Berchem deffen Vater Pieter Claasz als erften Lehrer Berchem's nennt und ausdrücklich bemerkt, dafs er Stillleben mit Frühftücken u. dergl. gemalt habe, fo ift Bredius' Annahme, Pieter Claasz fei der Monogrammift P. C., in der That fehr wahrfcheinlich.

angerichtet find. Gelegentlich bilden Früchte, namentlich Trauben (fo in dem grofsen Berliner Bilde aus der Sammlung Suermondt), den Hauptbeftandtheil oder es mifchen fich Gefäfse aller Art, aus Silber, Zinn oder Glas, zu den Beftandtheilen des Mahles. Zuweilen find derartige Geräthe auch allein dargeftellt, wie in dem früheften bekannten Gemälde des Meifters, in der Dresdener Galerie. Diefes Bild zeigt im Grunde ein Schlofs mit einem Parke, worin ein junges Paar luftwandelt, ganz ähnlich, wie wir es auf Bildern des Dirck Hals (z. B. in den Bildern bei Herrn von Lippmann und im Louvre) oder des Frans Hals felbft (im Selbftportrait in Amfterdam und im Bildnifs des Heythuyfen bei Fürft Liechtenftein) fehen. Von Heda unterfcheidet der Künftler fich in der Regel durch einen mehr bräunlichen Gefammtton, noch ftärkeres Zurücktreten der Localfarben, fowie durch feine leichtere und dünnere Behandlungsweife, welche die braune Untermalung in den Schatten vielfach durchfcheinen läfst, und durch ein ftärkeres Helldunkel, welches den fpäteren Bildern, wohl unter Rembrandt's Einflufs, zuweilen einen höchft wirkungsvollen und malerifchen Reiz verleiht.

Die Bilder des Künftlers find häufig, namentlich auch im Privatbefitz. Von den öffentlichen Sammlungen Deutfchlands befitzen Berlin, Dresden, München, Schwerin, Caffel, Bamberg (Städtifche Galerie), Würzburg (Univerfität) und andere Galerien je eines oder mehrere Gemälde des Meifters. Im Haag ift kürzlich für das Mauritshuis ein grofses wirkungsvolles Bild des Meifters (datirt 1644) erworben, das über der echten Bezeichnung das gefälfchte Monogramm des F. Hals trägt. In England und Frankreich wie überhaupt im Auslande fehlt der Meifter in den öffentlichen Galerien faft gänzlich. Dagegen wird der Fremde in Italien in der Galerie Manfi in Lucca, die allerdings durch Erbfchaft aus Holland dahin gekommen fein foll, durch zahl-

reiche Gemälde des Meisters überrascht: ich zählte deren neun mit Daten aus den Jahren 1627 bis 1653.

Die Zeit der Thätigkeit des Monogrammisten P. C. läfst sich nach den Jahreszahlen auf mir bekannten Gemälden zwischen die Jahre 1624 und 1653 setzen.

Dem Heda und Pieter Claasz nahe verwandte Künstler sind Gabron und der seltene Laurens Kraen. Von letzterem sah ich Bilder auf Versteigerungen in Berlin und Holland; darunter eines datirt 1651.

An Heda und den Monogrammisten P. C. schliessen sich mehrere Künstler in der frühen Zeit ihrer Entwickelung an. So

JURIAAN VAN STREECK

in einem trefflichen Frühstück der Schweriner Galerie von 1649, einem ähnlichen Bilde mit allerlei Prachtgeräthe in der Berliner Galerie (z. Z. im Depot) u. a. m. Auch

EVERT VAN AELST

begann, so scheint es, mit Stillleben dieser Art; so sah ich im Kunsthandel in Berlin ein kleines Frühstück, bezeichnet E. v. aelst 164., das dem Meister P. C. ganz nahe verwandt war.

Ein Maler, den wir schon in seinen Genrebildern dem Kreise der Nachfolger des Frans und Dirck Hals angereiht haben,

PIETER POTTER,

begegnet uns auch in einzelnen Stillleben als ein Künstler der Richtung des Frans Hals, jedoch in einer von den bisher genannten Stilllebenmalern etwas abweichenden Weise. Die mir bekannten Bilder dieser Art stellen sämmtlich eine Vanitas vor: Todtenschädel, Stundenglas, Globus neben Büchern, Geldbeutel und dergleichen auf einer Tischplatte zusammenliegend. Sie sind in kleinem Format gehalten, sehr geschlossen in der Beleuchtung, in einem kühlen bräunlichen Gesammtton, in welchem die Localfarben kaum angedeutet

ſind, von leichter, geiſtreicher Behandlung. Eines dieſer Bilder, ein Werk von groſser Feinheit (datirt 1636), iſt mit der Sammlung Suermondt in die Berliner Galerie gekommen. Durch gröſsere Klarheit, Helligkeit und Leichtigkeit der Behandlung wird daſſelbe noch übertroffen durch ein Bild des gleichen Gegenſtandes in der Galerie van Hoop zu Amſterdam, datirt 1646 (oder 1645?), und ein ähnliches Bild im Beſitz des Herrn E. von Miller in Wien, der es in der Verſteigerung Gſell erwarb. Auffallend flüchtig iſt dagegen ein ähnliches Bild vom Jahre 1638 im Beſitz des Herrn Remy van Haanen, ebenfalls in Wien; beſſer, wenn auch nicht hervorragend, war ein Stillleben, das 1872 in Amſterdam in Arti et Amicitiae ausgeſtellt war (Kat. Nro. 194).

P Potter f 1636

Dem Pieter Potter ſteht ein Künſtler ganz nahe, den ich nur nach der Aufſchrift auf Einem Bilde, in der Galerie zu Madrid, kenne

P. van Steenwyck.

Bei gleichem Gegenſtande, ähnlicher Auffaſſung und Färbung iſt die Behandlung doch weniger maleriſch als bei P. Potter.

Wie Gerard Terborch während ſeiner Lehrzeit in Haarlem, angezogen durch Stillleben dieſer Maler aus dem Kreiſe des Frans Hals, in ſeiner »Conſultation« der Berliner Galerie (datirt 1635) ein kleines Meiſterwerk dieſer Art geſchaffen hat, und wie in ganz anderer Weiſe ſein Fiſchhändler vom Jahre 1665 ein dem Frans Hals nahekommendes Stillleben von Fiſchen aufweiſt, haben wir bereits oben erwähnt, als wir den Einfluſs des F. Hals auf die Entwickelung des Terborch im Allgemeinen zu verfolgen ſuchten.

Auch der gröſste Meiſter des Stilllebens unter den holländiſchen Künſtlern, der Utrechter

Jan Davidsz de Heem,

gehört in feiner früheften Entwickelung diefem Kreife der Stilllebenmaler an, dem er alfo auch wohl mindeftens einen Theil feiner künftlerifchen Ausbildung verdankt. Leider find uns nur einige wenige Bilder diefer Zeit erhalten: In der Galerie zu Gotha (IX, 3) ein kleines Frühftück, bezeichnet Johannes de Heem 1628, das früheſte mir bekannte Datum auf Bildern des Meifters. Ein aus demfelben Jahre datirtes Stillleben hatte die Frau J. K. J. de Jonge 1881 im Haag ausgeftellt. Die Verfaffer des Katalogs jener Ausftellung hatten fich, wahrfcheinlich weil ihnen die grofse Abweichung in Gegenftand und Färbung von den gewöhnlichen Bildern des J. D. de Heem auffiel, verführen laffen, einen eigenen Meifter Johannes de Heem neben Jan Davidsz de Heem aufzuftellen. Aus dem folgenden Jahre 1629 in der Galerie Gfell in Wien (fein jetziger Aufbewahrungsort ift mir unbekannt) eine köftliche kleine Vanitas, den beften Bildern der Art von Pieter Potter ganz ähnlich, aber in einem klareren Ton, weicher und noch geiftreicher behandelt. Ein ähnliches gröfseres Bild aus fpäterer Zeit, ein Frühftück in der Art des Monogrammiften C. P. (1645), befitzt Lord Radnor in Longford Caftle.

Dafs mehrere dem

Willem Kalf

zugefchriebene Stillleben, die gleichfalls Frühftückstifche in der Art des Monogrammiften C. P. darftellen (eines von befonderem Reiz im Befitz Ihrer Kaiferl. Hoheit der Frau Kronprinzeffin und ein ähnlich reizvolles Bild bei Herrn Profeffor Knaus in Berlin), wirklich mit Recht dem Kalf beigemeffen werden, zeigt ein echt bezeichnetes, fchönes Stillleben der Art in Warwick Caftle vom Jahre 1644[1]).

---

[1]) Die Jahreszahl 1644 auf diefem Bilde beweift, dafs die gewöhnliche Angabe des Jahres 1630 als des Geburtsjahres des Meifters irrthümlich ift.

Wird fchon hiernach Kalf's Ausbildung unter dem Einflufs diefer Richtung des holländifchen Stilllebens zu fuchen fein, fo fpricht ferner auch der Umftand dafür, dafs der Künftler in jenen kleinen Interieurs, Ställen mit allerlei Geräthen, Gefäfsen, Kübeln u. f. w., wie deren u. a. das Louvre zwei köftliche, echt bezeichnete Bildchen aufzuweifen hat, im Motiv wie in der Anordnung ganz jenen oben erwähnten Gemälden des jüngeren Frans Hals verwandt ift. Freilich tragen in diefen jüngeren Gemälden fchon Rembrandt'fches Helldunkel und Färbung zur Erhöhung des malerifchen Reizes bei.

Wie unter Hals' Schülern (und zwar gleichzeitig mit den ähnlichen Gemälden des jüngeren Frans Hals, um 1635 bis 1640) Adriaan van Oftade derartige Innenräume mit ihrem dürftigen und verfallenen Mobiliar und Geräthen zu köftlich malerifchen Bildern geftaltet, die aber trotzdem, dafs die figürliche Staffage ganz untergeordnet ift oder gar fehlt, mehr fittenbildlichen Charakter tragen, und wie ihm fein jüngerer Bruder Ifack van Oftade darin nachfolgt, fei hier nur im Vorbeigehen angedeutet, um auf die vielfachen wechfelfeitigen Beziehungen in dem Kreife der Schüler und Nachfolger des Frans Hals hinzuweifen.

Zeichnungen von diefen Meiftern des Stilllebens kommen nur äufserft felten vor und laffen fich, bei bisher fehlendem Anhalt, nicht mit Sicherheit einem oder dem anderen derfelben zufchreiben. Ich nenne ein treffliches mit der Feder gezeichnetes Stillleben in der Univerfitätsfammlung in Göttingen; ein zweites Blatt, in Rothftift ausgeführt, befitzt das Berliner Kabinet, wo daffelbe wohl mit Recht dem Heda zugefchrieben wird.

ADAM ELSHEIMER

DER RÖMISCHE MALER DEUTSCHER NATION.

So lang man wird Tugend lieben
So lang man wird Künfte üben
So lang wird man fich befleifsen
Den Elsheimer hochzupreifen.

Sandrart,
»Teutsche Akademie«.



Einleitung.

Während der zweiten Hälfte des fechszehnten Jahrhunderts bietet die Malerei, zumal dieffeits der Alpen, ein wenig erfreuliches Bild dar. Die nordifchen Künftler hatten an der Wende des Jahrhunderts in Italien das gelobte Land der Kunft entdeckt, welches ihnen bis dahin fo gut wie unbekannt geblieben war, und welches fie daher um fo unwiderftehlicher anzog. Allein diefe Kunft, die felbft im rafchen Niedergange begriffen war und faft nur noch in Venedig eine letzte prächtige Blüthe trieb, war den germanifchen Künftlern ihrem inneren Wefen nach allzu fremdartig und daher — für lange Zeit wenigftens — unverftändlich; und indem fich diefelben, geblendet durch die äufsere Erfcheinung, der italienifchen Kunft zu nähern beftrebten, gaben fie ihre nationale Eigenthümlichkeit und Tüchtigkeit preis. Diefer innere Zwiefpalt mufste nothwendig zu einer manierirten Kunftübung führen, welche grade in den begabteften Künftlern am ftärkften und unerfreulichften zum Ausdruck kam.

Dafs der Kunftfreund von folchen Zwittererfcheinungen fich abwendet, erfcheint fehr begreiflich; dafs aber auch die Forfchung denfelben nur eine ganz flüchtige und oberflächliche Beachtung angedeihen läfst, ift nicht zu rechtfertigen; denn diefe Richtung bezeichnet keineswegs eine Periode des

reinen Verfalls der Kunft, fondern vielmehr eine Uebergangszeit: eine Zeit des Abfterbens, aber zugleich auch des Entftehens. Grade damals bildeten fich nicht nur die Keime zu der grofsartigen Entwickelung der Malerei in den fpanifchen Niederlanden wie in den holländifchen Freiftaaten während des fiebzehnten Jahrhunderts: ein gefunder angeborener Naturalismus und die treffliche ererbte Technik verleugnen fich felbft in den manierirteften und dem nordifchen Naturell am meiften widerfprechenden Darftellungen niemals völlig. Und wo fich die Künftler diefer Zeit an einfache Schilderungen der Natur halten, leiften fie Beachtenswerthes, ja Hervorragendes; fo in der Darftellung des Bildniffes, des Sittenbildes und der Landfchaft, welche grade jetzt fich als felbftändige Zweige der Malerei auszubilden beginnen.

An diefem Ringen nach dem Neuen, an der Vorbereitung einer grofsartigen, felbftändigen Blüthe der germanifchen Kunft nimmt jedoch das eigentliche Deutfchland faft gar keinen Antheil. Seine geiftigen und politifchen Kämpfe, welche den dreifsigjährigen Krieg heraufführten und in demfelben ihren unheilvollen Abfchlufs erreichten, bereiteten der alten Kunftübung, namentlich der monumentalen Kunft, ein rafches Ende und führten nach einer kurzen Zeit tiefen Verfalls derfelben zu einer troftlofen Öde. Die wenigen Künftler aber, welche vereinzelt aus derfelben hervorragen, konnten nur im Anfchlufs an fremde Kunft und auf fremdem Boden fich entwickeln und gedeihen.

Der bedeutendfte unter diefen ift der Maler Adam Elsheimer. Am Ende diefer Epoche zu Frankfurt a. M. in befcheidenen Verhältniffen geboren und dafelbft künftlerifch ausgebildet, fiedelte er jung nach Rom über und entfaltete dort eine ftille Thätigkeit. Obgleich diefelbe leider nur von kurzer Dauer war, erweckte fie dennoch die Aufmerkfamkeit und den Beifall von Elsheimer's Zeitgenoffen und wirkte zugleich in

mannigfachster Weise anregend auf dieselben ein. Gewinnt Elsheimer schon um deswillen ein doppeltes Interesse für die Geschichte der Malerei, so muss ein Studium der holländischen Malerei dem Künstler, obgleich er ein Deutscher war und mit Holland gar nicht in Berührung kam, eine eingehende Betrachtung widmen, weil Elsheimer grade auf die Entwickelung der holländischen Malerei in mehrfacher Richtung direct und indirect von hervorragendem Einfluss gewesen ist.

Von diesem Gesichtspunkte aus habe ich keinen Anstand genommen, eine ausführliche Studie über Elsheimer diesen meinen Studien zur Geschichte der holländischen Malerei einzureihen.

Für Elsheimer bedarf es keineswegs einer Ehrenrettung. Auf eine solche ist es daher hier durchaus nicht abgesehen. Elsheimer fand bei seinen Zeitgenossen die wärmste Anerkennung für seine Leistungen, bei den Italienern wie bei seinen Landsleuten — und als solche betrachten sich damals auch die Niederländer noch, für welche unser Künstler grade von der grössten Bedeutung wurde. Auch hat ihn die Kunstgeschichte von vornherein durchaus wohlwollend behandelt: Karel van Mander erwähnt in seinem 1604 niedergeschriebenen Schilder-Boeck des jungen »liebenswürdigen und gefälligen« Künstlers in wenigen, aber warmen Worten. Ein Altersgenosse und Bekannter Elsheimer's, der römische Maler Baglione, giebt in seinen um 1642 verfassten »Vite de' Pittori« eine besondere Biographie desselben, voll Lobes für den Mann wie für den Künstler; und in ähnlicher Weise sprechen sich andere Zeitgenossen, Italiener und selbst Spanier, über Elsheimer aus. Jan Meyssens fügte sein Portrait der im Jahre 1649 von ihm herausgegebenen Sammlung von Künstlerbildnissen bei, und den hier nach Elsheimer gefertigten Stich von Wenzel

Hollar nahm Cornelis de Bie in fein »Gulden Kabinet« vom Jahre 1662 mit hinüber und begleitete denfelben mit einem fchwülftigen Lobgedicht. Elsheimer's Landsmann, der Frankfurter Joachim von Sandrart, widmet ihm in der 1675 erfchienenen »Teutfchen Akademie« einen ausführlichen, auf directe Mittheilungen der Wittwe wie der Schüler und Freunde des Künftlers geftützten Bericht mit eingehender Befchreibung feiner Hauptwerke.

Während nun diefe Biographien Mander's und Sandrart's von Houbraken und feinen Nachfchreibern, Campo Weyermann, Descamps u. A., oberflächlich ausgefchrieben wurden und dadurch das Bild des Künftlers mehr und mehr an Schärfe und Wahrheit verlor, erwarben fich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig Meufel im »Mufeum für Künftler« und Hüsgen im »Artiftifchen Magazin« von 1790 das Verdienft, Elsheimer's Leben und Werke wieder mit kritifchem Auge zu betrachten. Auf diefen Vorarbeiten fufsend hat ein jüngerer, als Kunftfchriftfteller gleichfalls allgemein bekannter Landsmann Elsheimer's, J. D. Paffavant, im Jahre 1847 im Frankfurter Archiv für Gefchichte und Kunft eine forgfältig gearbeitete Biographie des Meifters und der fich um ihn gruppirenden Künftlerfchaar mit einem nach Meufel's Vorgange ausgearbeiteten Verzeichniffe feiner Werke fowie der nach ihm angefertigten Stiche herausgegeben. In der neueften Kunftliteratur fand Elsheimer durch Schnaafe, Koloff, Bürger und Vosmaer verftändnifsvolle und treffende Würdigung. Aber während diefe Befprechungen doch nur gelegentliche und einfeitige find und ihrem Zufammenhange nach fein mufsten, haben die obengenannten Biographien Elsheimer's — felbft die Paffavant's nicht ausgenommen [1]) —

[1]) Waagen's kurze Biographie in feiner »Gefchichte der Deutfchen und Niederländifchen Malerei« trifft diefer Vorwurf noch in höherem Mafse; diefelbe ift befonders unglücklich und dürftig zu nennen.

den gemeinſamen Fehler, daſs ſie einmal die beſte Quelle für die Lebensgeſchichte des Künſtlers, den Baglione, nicht benutzten und offenbar gar nicht kannten, und daſs ſie andererſeits die Werke weder annähernd vollſtändig noch kritiſch genug behandelt, namentlich die für die Charakteriſtik und Entwickelungsgeſchichte Elsheimer's beſonders wichtigen Zeichnungen deſſelben ſo gut wie ganz überſehen haben. Dieſe Lücken möglichſt auszufüllen und aus dem reichen Material, welches ſich ſo ergiebt, das Bild des Meiſters in ſeinem Leben und Wirken möglichſt treu wiederherzuſtellen, iſt der Zweck, welchem die folgende Darſtellung dienen will.

Lebenslauf.

Adam Elsheimer wurde im März 1578 zu Frankfurt geboren. Sein Vater, der wohlhabende Schneider Anthony Elsheimer, welcher wahrfcheinlich aus der Ortfchaft Elsheim in der Pfalz ftammte, war im Jahre vorher von Wörrftadt in Rhein-Heffen in die Main-Stadt übergefiedelt, und hatte fich hier mit Maria Reufs verheirathet; aus diefer Ehe ging Adam als erfter Sohn hervor. Am 18. März 1578 ift derfelbe von Adam Keck zur Taufe gehalten worden [1]). Der Vater gab den Knaben, welcher früh Neigung und Befähigung zur Kunft zeigte, zu dem jungen Frankfurter Maler Philipp Uffenbach in die Lehre. Diefe Wahl war jedenfalls eine glückliche, wie einige wenige erhaltene Gemälde und mehrere Stiche von deffen Hand beweifen. Uffenbach geht felbft auf

---

[1]) Obgleich Gwinner in den 1867 erfchienenen Zufätzen zu feinem Werke »Kunft und Künftler in Frankfurt a. M.« diefe Thatfache veröffentlicht, ift danach doch erft im neuen Katalog der Berliner Gemäldegalerie (von 1878) die alte Angabe des Geburtsjahres (1574) richtig geftellt. — Elsheimer zeichnet fich felbft und wird von feinen Zeitgenoffen gefchrieben: Elsheimer, Elshamer und fogar Haelsheimer; die Schreibart Elzheimer findet fich meines Wiffens in älterer Zeit nur in einem Briefe von Rubens; die Namensform Aelsheimer ift wohl aus irrthümlicher Auffaffung der Zufammenziehung des Zunamens mit dem Anfangsbuchftaben des Vornamens entftanden, wie er fich in Elsheimer's Bezeichnungen auf einigen feiner Radirungen findet.

die ältere deutſche Kunſt, namentlich auf Dürer zurück; und wenn auch ſein Talent nicht ausreicht zu gröſseren Darſtellungen (wie die »Himmelfahrt Chriſti« im Archiv zu Frankfurt vom Jahre 1599 und ſelbſt die kleinere »Verkündigung« im Belvedere zu Wien vom Jahre 1600 beweiſen), ſo zeigen doch ſeine kleinen Compoſitionen, namentlich mehrere ſeiner frühen Stiche und die im Prehm'ſchen Kabinet des Frankfurter Archivs aufbewahrte »Anbetung der Könige« von 1619 eine ſchlichte Auffaſſung in der Art der Kleinmeiſter. Der feine Farbenſinn in dieſem Bilde iſt bei der auffallenden Verwandtſchaft mit Elsheimer freilich zum Theil wohl ſchon dem rückwirkenden Einfluſſe des talentvolleren Schülers zuzuſchreiben [1]).

Elsheimer muſs ſchon ſehr jung ſeine ſelbſtändige Künſtlerthätigkeit begonnen haben; denn bereits 1597 trat Juvenel als Schüler bei dem neunzehnjährigen Maler in die Lehre. Lange hat er ſich jedoch nicht mehr in ſeiner Vaterſtadt aufgehalten. Mander, welcher im Jahre 1604 ſein Schilderboeck verfaſste, nennt ihn in Rom anſäſsig; und aus der Art und Weiſe, wie er von ihm ſpricht, geht hervor, daſs Elsheimer ſich bereits längere Zeit dort aufhielt. Dies wird durch die eigenhändige Inſchrift auf einer im Dresdener Kabinet befindlichen Zeichnung des Künſtlers (Adam Elsheimer f. in Roma 1600) beſtätigt. Im Jahre 1600 war er alſo bereits dorthin übergeſiedelt. Daſs Elsheimer »um 1600« nach Rom kam, ſagt auch ſein römiſcher Zeitgenoſſe und Bekannter, deſſen Vita Elsheimer's wir weiter unten zum Abdruck bringen.

---

[1]) Recht unvortheilhaft erſcheint Uffenbach dagegen in einem Skizzenbuch der Albertina, deſſen Entſtehung in die Jahre 1628 bis 1638 fällt. Es enthält nüchterne Aufzeichnungen merkwürdiger Erlebniſſe während einer Reiſe in Deutſchland, ſowie flüchtige Skizzen der Orte und Perſonen, die er unterwegs geſehen hatte.

Auf der Reife nach Rom nahm er feinen Weg fehr wahrfcheinlich nach der Sitte der deutfchen Künftler über Venedig. Nahm er dort einen längeren Aufenthalt? Eine intereffante Notiz, die darauf hinweift, liefert uns die Unterfchrift unter Hollar's Stich von Elsheimer's Bildnifs, der 1649 in der Sammlung der Künftlerbildniffe von Jan Meyffens erfchien. Es heifst hier von Elsheimer: faifoit fon aprentifage a Venife chez Johan Rotterhamer gran deffignateur etc. Ich finde diefe Stelle in keiner der zahlreichen Biographien Elsheimer's benutzt; vielleicht abfichtlich nicht, denn in den fpäteren Abdrücken der Platte, welche als Beilagen zu C. de Bie's »Gulden Kabinet« 1662 erfchienen, ift diefer Paffus durch die Worte: faifoit fon aprentifage a Francfort chez Philipp Oudenbach (fic), erfetzt. Trotzdem fcheint es mir nicht gerechtfertigt, jene Angabe des Meyffens, welcher faft gleichzeitig mit Baglione über Elsheimer berichtet, vollftändig mit Stillfchweigen zu übergehen. Die Gemälde Elsheimer's haben im Allgemeinen, einzelne derfelben fogar recht auffällig, eine Verwandtfchaft mit den auch im Format vielfach gleichartigen Bildchen Rottenhammer's, fodafs ein vorübergehender Einflufs deffelben auf Elsheimer und ein kurzer Aufenthalt des Letzteren in Rottenhammer's Atelier zu Venedig [1]) keineswegs unwahrfcheinlich ift.

Aus der Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Rom fehlt uns leider jede urkundliche Nachricht. Daher find Sandrart's Mittheilungen über diefe Periode als angeblich einzige zuverläffige Quelle unbeanftandet aufgenommen worden. Hier treten aber die Mittheilungen mehrerer, dem Künftler zum Theil perfönlich naheftehender Zeitgenoffen deffelben vielfach ergänzend und berichtigend ein. Zunächft Baglione's

---

[1]) Dafs Rottenhammer mindeftens bis zum Jahre 1605 noch in Venedig lebte, beweift u. a. die Infchrift auf einem Gemälde der Münchener Pinakothek: H. ROTTENHAMMER F. IN VENETIA 1605.

»Vita di Adamo Tedesco«, die merkwürdiger Weife bisher von allen Biographen Elsheimer's unbenutzt gelaffen wurde[1]). Sie enthält nicht nur mehrere intereffante Angaben zur Vervollftändigung von Sandrart's Bericht, fondern weicht in mehreren Punkten von demfelben ab und widerfpricht ihm fogar aufs Entfchiedenfte. Baglione's Buch[2]) wurde um 1642 verfafst, während Sandrart die biographifchen Notizen für feine 1675 erfchienene »Teutfche Akademie« erft bei Abfaffung des Buches fammelte, nachdem er fchon Jahrzehnte lang aus jeder lebendigen Verbindung mit den Künftlern Italiens und der Niederlande ausgefchieden war und daher, wie wir ihm jetzt an der Hand zahlreicher urkundlicher Nachrichten über Künftler nachweifen können, felbft über ihm bekannte Zeitgenoffen häufig aus dunkler Erinnerung oberflächlich und falfch berichtete. So können denn auch feine Angaben über Elsheimer, deren Irrthümlichkeit in Bezug auf feine Geburtszeit wir fchon nachgewiefen haben, nicht als unumftöfslich gelten, obgleich er angiebt, dafs er im Jahre 1632 in Rom die Wittwe und die Söhne Elsheimer's kennen gelernt, und obgleich er 1625 in Utrecht mit Elsheimer's Schüler Goudt, der damals aber fchon tieffinnig war, verkehrte. Wo die Ausfagen beider Gewährsmänner collidiren, fpricht für Baglione's Angaben — abgefehen von ihrer wefentlich früheren Aufzeichnung — der Umftand, dafs der Verfaffer Altersgenoffe Elsheimer's war, dafs er ferner als geborener Römer in Rom lebte und als Künftler in (höchft unverdienter) Achtung ftand und namentlich von den Päpften bei zahlreichen Aufträgen verwendet wurde, endlich, dafs er

---

[1]) In der Biographie Elsheimer's, welche Paul Mantz für die »Hiftoire des peintres« von Charles Blanc verfafst hat, ift Baglione's Bericht zwar benutzt, aber nur theilweife und ohne Kritik neben widerfprechenden Angaben Sandrart's und anderer Biographen.

[2]) Vite de' Pittore, Scultori, Architetti ed Intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. del 1642.

in der Römifchen Malergilde mehrfach als Vorftand fungirte, u. a. fchon im Jahre 1618, als Elsheimer noch Mitglied der Gilde war. Er ift ficherlich mit Elsheimer näher bekannt gewefen, wie auch aus dem Wortlaut feiner Vita hervorgeht. Wenn er dennoch über fein perfönliches Verhältnifs zu demfelben kein Wort verliert, fo ift dies bei ihm eine löbliche Regel; fein ganzes Werk behandelt eben die zeitgenöffifchen Künftler in Rom, die er faft fämmtlich perfönlich kannte. Da der Text Baglione's bis jetzt fo gut wie unbenutzt geblieben ift, fo gebe ich ihn hier vollftändig wieder.

Dicono, che la palma fotto il pefo fi folleva; ma la Virtù talvolta fotto la fatica manca; ne v'è robuftezza, ch'alla forza contrafti, fe dal ripofo non ha riftoro.

In quefti tempi [fotto il Ponteficato di Paolo V.] fu Adamo da Francfort Tedesco, il quale in figurine picciole era eccellente Pittore, e le operava con belliffima arte, e maeftria; e con gran gufto e buon difegno e rara invenzione le conduceva, ov'era tanta grazia e vivezza, che a qnalfivoglia pittore paragonar fi poteva.

Ed in quel genere picciolo accompagnava fi belli paefi, che fatti del naturale accordavano affai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.

Vago di perfezionare i lavori vi confumava gran tempo, ficchè bene fpeffo terminava il lavoro, e'l guadagno: ed era a tutti d'infegnamento, che nelle opere il compagno della virtù deve effere l'onore.

Non fi vedono in publico i fuoi lavori, perchè operò poco, ed in forma, che nel publico avrebbe perduto.

Fu gran danno il perdere tant' uomo cofi prefto, che belliffime cofe (benchè picciole) avrebbe a pro della virtù lasciato.

Morì giovane di dolore di ſtomaco dicono cagionato da dipingere ſi picciole coſe con tanto ſtudio, ch' egli vi poneva: per cogliere il frutto della virtù, indeboliſſi nel fiore dell'età, e manco alla vita vinto dalla fatica.

Era di bello aſpetto, ed aveva preſenza di nobile. Ebbe per moglie una Scozzeſe, e per potere più agiatamente vivere, era dal palazzo Apoſtolico lor ſommiſtrata ragionevol provviſione.

Va in volta di ſuo una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incanteſimi, che rappreſentano gli orrori dell' ombre, e gli ſpaventi dell' arte, opera aſſai bella, come anche di lui altre arte ſi ritrovano.

Morì qui in queſta mia patria nel Ponteficato di Paolo V. Romano; e il ſuo ritratto nell' Academia di S. Luca, per eternare la ſua memoria, ſi vede.

An feſten Daten für die Biographie des Künſtlers bietet auch dieſer Bericht Baglione's, ſo warm und friſch er als Aufzeichnung eines Zeitgenoſſen und Bekannten gehalten iſt, und ſo trefflich er den Künſtler charakteriſirt, leider nur wenig. Sandrart's Mittheilungen widerſpricht zunächſt Baglione's Angabe, Elsheimer habe eine Schottin zur Frau gehabt, während Sandrart ſie eine Römerin nennt. Wir werden hier dem römiſchen Bekannten gewiſs die gröſsere Glaubwürdigkeit beimeſſen dürfen. Sodann erfahren wir durch Baglione einen intereſſanten Umſtand, von dem Sandrart nichts weiſs: daſs nämlich Elsheimer's Haushalt aus dem Palazzo Apoſtolico ausreichend verſorgt wurde, was einerſeits die Anerkennung des Künſtlers durch Papſt Paul V. beweiſt, andererſeits aber auch darauf hindeutet, daſs die Vermögenslage Elsheimer's keine günſtige geweſen iſt. Damit ſtimmt auch eine andere Bemerkung Baglione's überein, daſs Elsheimer bei ſeinem Streben nach höchſter Durchbildung ſeiner

Werke oft den Gewinn ſchon verzehrt hatte, wenn das Gemälde endlich fertig war; und Gleiches deuten die Worte unter Hollar's Stich an: »mourut poure«. Von der Verſchuldung des Künſtlers aber wie von der Schuldhaft, worüber Sandrart Langes und Breites zu erzählen weiſs, und von den Anekdoten, die alle ſpäteren Biographen an dieſelbe knüpfen, findet ſich kein Wort bei Baglione. Nach ſeinem Bericht iſt offenbar Sandrart's Erzählung nicht nur ſehr übertrieben, ſondern mindeſtens in der Form, die er der Sache giebt — daſs nämlich Elsheimer ſeinen Schüler und Freund, den Ritter Hendrick Goudt von Utrecht wegen vorgeſchoſſenen Geldes etliche Jahre lang zu Rom habe warten laſſen, darüber wegen jener Schulden ſchlieſslich in Schuldarreſt gekommen, darin erkrankt und in Folge deſſen bald nach ſeiner Befreiung aus dem Gefängniſs geſtorben ſei — entſtellt oder gradezu falſch. Baglione pflegt ſonſt derartige Ereigniſſe, wie ſie Sandrart ſchildert, in ſeinen Biographien genau anzugeben; und auſserdem führt er als Grund von Elsheimer's Tode ausdrücklich ein Magenübel an, welches ſich derſelbe »angeblich« durch übermäſsige Arbeit zugezogen habe. Wäre nicht Baglione's Bericht von Sandrart und ſeinen Nachſchreibern ganz unberückſichtigt geblieben, ſo könnte man auf die Vermuthung kommen, dieſelben hätten ihre lamentabeln Anekdoten über die Armuth, die Gefangenſchaft und den Tod des Künſtlers aus dem Miſsverſtändniſs von Baglione's Worten: »morì di dolore di ſtomaco« abgeleitet. Auf jeden Fall läſst ſich Sandrart's Erzählung, die ſich — wie wir ſahen — ſchon aus anderen Gründen als ſtark übertrieben herausſtellt, mit Baglione's Angabe, daſs Elsheimer, »um behaglicher leben zu können, aus dem Palazzo Apoſtolico ausreichend mit Lebensunterhalt verſehen worden ſei«, in keiner Weiſe zuſammenreimen; und doch verdient Baglione in dieſer Angabe unbedingtes Vertrauen, da er nicht nur Elsheimer

perſönlich nahe ſtand, ſondern grade in künſtleriſchen Dingen die rechte Hand des damals regierenden Papſtes Paul V. war.

Als Todesjahr des Künſtlers wird das Jahr 1620 angegeben. Baglione bezeichnet den Zeitpunkt nur ſehr unbeſtimmt durch die Worte: »nel Pontificato di Paolo V.«, welcher von 1605 bis 1621 regierte. Auch Sandrart nennt kein beſtimmtes Jahr; allein das Jahr 1620 ergiebt ſich ziemlich ſicher aus einer Bemerkung, die er über einen Schüler Elsheimer's, J. E. Thoman von Hagelſtein macht: dieſer ſei — ſo ſagt Sandrart — im Jahre 1605 nach Italien gekommen und habe ſich hier »erſtlich eine Zeitlang zu Mayland, hierauf aber in die 15 Jahre zu Neapoli, Rom und Genua (bis zu Elsheimer's Tode, wie es an einer anderen Stelle heiſst) aufgehalten«. Nach dem Wortlaute eines kürzlich (1877) durch Ruelens in ſeinem Werke »Pierre Paul Rubens, documents et lettres« veröffentlichten Briefes von Rubens vom 19. Juni 1622 war Elsheimer damals ſchon todt. Auch der Bericht Mancini's, den ich hier gleich folgen laſſe, ergiebt faſt mit Sicherheit das Jahr 1620 als das Todesjahr.

Die Biographie Baglione's wird bekräftigt und ergänzt durch den Bericht eines ſpaniſchen Künſtlers aus Elsheimer's Zeit, auf welchen mich Profeſſor Karl Juſti aufmerkſam gemacht hat. Da dieſer Bericht bisher niemals berückſichtigt wurde, ſo laſſe ich ihn wegen des beſonderen Intereſſes, das er für Elsheimer bietet, hier wörtlich in der Ueberſetzung und mit den einleitenden Bemerkungen dazu, wie ſie mir Juſti mittheilte, folgen: »In den 1866 im Auftrag der Akademie der ſchönen Künſte zu Madrid von Valentin Carderera herausgegebenen Discurſos practicables del nobiliſimo arte de la pintura des Malers Juſepe Martinez (geb. zu Zarajoza 1602, † 1682), findet ſich Seite 40 eine Stelle über Elsheimer, die bisher noch von Niemandem bemerkt zu ſein ſcheint. Sein Name iſt darin

allerdings bis zur Unkenntlichkeit entſtellt, wenigſtens für das Auge, nicht ſo für das Ohr; denn »Adam del Samar« iſt eine ziemlich treue Wiedergabe des Namens, wie ihn der Verfaſſer aus römiſchem Munde vernahm — d'Elſamar. Die mit einem »ſin duda alguna« gegebene Deutung des verdienſtvollen und ſehr unterrichteten Herausgebers auf einen Schüler des Frans Floris, Sameling, diente nur den Schleier noch dichter zu machen. Martinez war im Anfang der zwanziger Jahre in Rom, im Jahre 1625 verliefs er die Stadt, um eine Reiſe nach Neapel anzutreten. Ob er Elsheimer noch geſehen hat, geht aus der Stelle nicht hervor. Leider hat er in Folge einer öfters in der Schrift vorkommenden wunderlichen Geheimthuerei mit Namen, den »grofsen Maler«, der ſein Gutachten über Elsheimer abgab und den Palaſt, wo das Gemälde des letzteren ſich befand, nicht angegeben; Carderera meint, dafs die Geſchichte in Zarajoza ſpiele und der Maler Velazquez war; es kann aber auch ſein, dafs Rom der Schauplatz iſt, wo Martinez, wie er kurz vorher erzählt, viel mit Guido und Domenichino verkehrte.

»»Bei einer gewiſſen Gelegenheit geſchah es, dafs ich im Gefolge eines grofsen Malers einen Palaſt beſuchte, in dem man uns ein Gemälde zeigte, darſtellend eine Glorie, mit einer Unzahl von Figuren, von ſo viel Ausdruck, Würde (reſpeto) und kunſtvollen Contraſtirungen, dafs ſelbige Kenner wie Nichtkenner in Erſtaunen ſetzte. Man richtete an meinen grofsen Meiſter, der mich zur Beſichtigung deſſelben mitgenommen hatte, die Frage, was er davon halte (denn zu dieſem Zwecke hatte man ihn holen laſſen). Er antwortete, das Gemälde ſei ſo trefflich und ſo wohl durchdacht, dafs er nicht glaube, es könne etwas beſſer gemacht werden. Gewifs iſt, dafs es, wenn man die Figuren in natürlicher Gröfse aufführte, alle bisherigen Gemälde hinter ſich laſſen würde.

»»Dieſes Gemälde iſt von der Hand eines flandriſchen

Malers, welcher fünfzehn Jahre in Rom ſtudirte, genannt Adam del Samar. Die Figuren dieſes Malers überſchreiten nicht eine tercia (Drittel einer vara). Er war ſehr einſiedleriſcher und beſchaulicher Art, und pflegte ſo in ſich gekehrt über die Straſsen zu gehen, daſs er mit Niemand ſprach, wenn man ihn nicht anredete. Er achtete ſich für einen geringeren Künſtler als er in der That war; ſeine Freunde ſchalten ihn, redeten ihm zu ſeinen Stil zu ändern, indem er mehr Vertrauen in ſich ſelbſt ſetze, wozu er das Recht habe. Seine Antwort war allezeit: wenn er ſich ſelbſt in ſeinen Arbeiten genügt haben werde, dann wolle er ihren Rath befolgen.«« — Soweit Martinez.

»Das »mudar de eſtilo« bezieht ſich wohl lediglich auf den gröſseren Maſsſtab; der Verfaſſer glaubt, wie er kurz vorher ausgeführt, daſs nur in lebensgroſser Dimenſion die erſten Preiſe der Malerei zu verdienen ſeien. Das etwas ſtarke Lob der Glorie (que coſa mayor no era poſible u. ſ. w.) dürfte der neuen Behandlungsweiſe des Gegenſtandes gelten. Dieſe ſchien dem römiſchen Maler originell und von der bisherigen conventionellen der Schulen glücklich abzugehen; vielleicht war es einer der erſten Verſuche zur Behandlung der Viſionen, die wir in Rembrandt's Hirten auf dem Felde und ähnlichen Bildern als Muſter echt maleriſcher Darſtellung ſolcher Scenen bewundern.« —

Ein noch höheres Intereſſe bietet die kurze Biographie Elsheimer's, welche uns der Leibarzt Urban's VIII., Giulio Mancini, giebt. Ich gebe ſie hier mit den kurzen Notizen des Herrn Profeſſor Hubert Janitſcheck, welcher die Stelle aufgefunden und kürzlich im »Repertorium« (V, S. 99) veröffentlicht hat. Es heiſst dort: »Giulio Mancini giebt ſeine Biographie Elsheimer's in einem Werkchen, das den Titel führt: Alcune corſiderationi intorno a quello che hanno ſcritto alcuni autori in materia della pittura ſe habbino ſcritto bene

o male et appreſſo alcuni aggiongimenti dalle pitture e pittori che non han potuto oſſervare quelli che hanno ſcritto avanti. Giulio Mancini war Leibarzt Urban's VIII. und ſtarb 1629. Das Werkchen, das ſich handſchriftlich in der Bibliothek Chigi in Rom befindet (G. III, 66 von S. 33 an), ward zwiſchen 1619 und 1624 geſchrieben, da einmal das Datum 1619 erwähnt wird, ein Vorfall von 1624 aber vom Verfaſſer nachträglich eingetragen wurde, ſo daſs wir alſo in Mancini's Vita die älteſte Biographie Elsheimer's beſitzen.

Di Adamo.

Venne a Roma di terra tedesca Adamo intorno agl' anni di Chriſto 1600 e praticando con pittori italiani, ſubito preſe la lor maniera; dove ha operato in picciol contano diſegno fine, colorito e gratia che è meraviglia et in particulare quando fà le coſe di notte. Di ſuo ſe vedono poche coſe, perche ha operato poco e quel poco è in mano di prencipi o di perſona, che, accio non gli ſia levate di mano le tengono ascoſe. Parte delle ſue opere ſono ſtate tagliate dal Cavaliere ſuo amiciſſimo, col quale vi fu qualche disguſto, che rappacificatoſi, nella malatia non lascìo queſto Cavaliere, officio di cordialiſſimo amico. Morì queſt'anni con gran dolore e disguſto di quelli della profeſſione che lo conoscevano. Fu ſepellito honoratamente dalla natione et accompagnato alla ſepoltura dall' accademia dei pittori.«

Janitſcheck ſucht in dem »Cavaliere« den Cav. G. d'Arpino, während derſelbe doch von Mancini als Stecher Elsheimer'ſcher Gemälde bezeichnet wird, alſo zweifellos Elsheimer's bekannter Freund, der Ritter Hendrick Goudt ſein muſs. Aus dem Zuſammenhange des Textes ſcheint ſich zu ergeben, daſs die Krankheit, in welcher Goudt ſeinem Freunde nicht von der Seite wich, die Todeskrankheit Elsheimer's war. Dadurch würde Sandrart's Angabe, daſs Goudt, »als er wieder nach Haus gekommen, die Stücke des Elsheimer mit höch-

ſtem Fleiſs in Kupfer ſtach« im Weſentlichen hinfällig werden, da nicht nur auf zwei derſelben neben den Daten 1608 und 1610 Rom ausdrücklich als Ort der Entſtehung angegeben iſt, ſondern die Mehrzahl der übrigen, ſoweit ſie datirt ſind, die Jahreszahlen 1612 und 1613 tragen.

Künftlerifcher Entwickelungsgang.

Zur Entfcheidung der Frage nach der künftlerifchen Entwickelung Elsheimer's fehlt es leider fehr an feften Anhaltspunkten. Wie der Meifter feine Gemälde nur ausnahmsweife mit feinem Namen zeichnete, fo ift mir auch auf keinem derfelben eine Jahreszahl bekannt. Und die zuverläffigen Ueberlieferungen in diefer Richtung befchränken fich auf einige wenige datirte Stiche nach Bildern des Künftlers, durch welche fich eben nur fo viel feftftellen läfst, dafs die entfprechenden Gemälde nicht fpäter als in den auf den Stichen angegebenen Jahren entftanden find. Jedoch glaube ich mehrere Bilder Elsheimer's nachweifen zu können, welche wenigftens einige äufsere Momente zur Beftimmung ihrer Entftehung darbieten, und die fodann durch Vergleichung des Stilcharakters weitere chronologifche Schlüffe geftatten, wie fie fonft oft fehr mifslich find.

Zwei Bilder müffen nämlich noch in die Zeit des Aufenthaltes in feiner Vaterftadt, alfo in die frühefte Jugend fallen: eine kleine Anficht Frankfurts von Sachfenhaufen aus (jetzt im Städtifchen Archiv zu Frankfurt) und die fechs in Einem Rahmen vereinigten kleinen Darftellungen aus dem Leben der Maria in der Berliner Galerie (Nro. 664),

von denen oben ſchon die Rede war. Das erſtgenannte Bild iſt als kleine Vedute kaum von Belang; von um ſo gröſserem Intereſſe iſt das letztere, welches aus dem Königl. Schloſſe ſtammt. In den Typen, in der Zeichnung und Färbung, in den landſchaftlichen Gründen, in der ganzen Erfindung ſind die kleinen Bildchen, aus welchen das Gemälde zuſammengeſetzt iſt, ſo charakteriſtiſch für Adam Elsheimer, daſs ſie trotz mangelhafter Erhaltung, trotz mancher Schwächen und Abweichungen nur dem Meiſter ſelbſt zuzuſchreiben und nicht bloſs, wie der neue Berliner Katalog in ſeiner 1. Auflage (1878) vorſichtiger Weiſe noch thut, als »in der Art des A. Elsheimer« zu bezeichnen ſein dürften. Weiſen dieſe Schwächen: mangelhafte Körperkenntniſs, unruhige Compoſition, Mangel an Harmonie der Färbung wie an Charakter im Ausdruck und an Freiheit und Feinheit in der Behandlung, auf die Jugendzeit des Künſtlers, in welcher er nach Mander's ſtrengem Urtheil »noch redelijk ſlecht was«, ſo wird die Annahme ihrer Entſtehung in Frankfurt durch die ſchon eingangs berührten äuſserlichen Merkmale unterſtützt: die Wiedergabe des Eſchenheimer Thores auf dem Bildchen der »Begegnung« und die Darſtellung des Hauptbildes (Krönung der Maria), welche eine freie Wiedergabe von Dürer's berühmtem Heller'ſchen Altar iſt, der bis 1615 in der Dominikanerkirche zu Frankfurt geſtanden hat. Ueberdies ſind in dem landſchaftlichen Hintergrunde noch keinerlei italieniſche Motive zu entdecken, wie ſie faſt alle anderen Gemälde des Meiſters aufweiſen. Auch auf die Aehnlichkeit der auf dem Todtenbette ausgeſtreckten Mariengeſtalt mit der Figur auf einem Stiche von Elsheimer's Lehrer Uffenbach, welcher den Landgraf von Heſſen auf dem Paradebett zeigt, möchte ich hier wenigſtens hinweiſen.

Wenn Elsheimer wirklich, wie die erſte Unterſchrift unter Hollar's Stich nach des Meiſters Bildniſs beſagt, auf

ſeiner Reiſe nach Rom eine Zeit lang Rottenhammer's Atelier in Venedig beſuchte, ſo haben wir wohl auf den Einfluſs dieſes Künſtlers, der eine dem Elsheimer verwandte miniaturartige Ausführung im kleinſten Raume zeigt, die etwas trockene und ängſtliche Behandlungsweiſe, den kühlen Ton und die harte Färbung in mehreren Gemälden Elsheimer's zurückzuführen, welche ich der erſten Zeit ſeines Aufenthaltes in Italien zuſchreiben möchte.

In Italien, namentlich in Rom wirkten die Denkmäler der alten Kunſt wie die Natur des Landes mächtig auf den jungen Künſtler ein. Zunächſt zwar in überwältigender Weiſe, indem er fremden Vorbildern zuliebe einen Theil ſeiner Eigenthümlichkeit aufopferte; ſo in einer Anzahl von landſchaftlichen Darſtellungen einſamer italieniſcher Berggegenden von ungewöhnlich groſsem Umfange, welche daher dem Künſtler abgeſprochen oder überhaupt gar nicht zugeſchrieben zu werden pflegen. Hierher gehört eine Landſchaft in der Galerie zu Braunſchweig von mehr als 80 cm in der Breite, ſowie eine Folge von ſechs gleichfalls ungewöhnlich groſsen Landſchaften mit kleiner Staffage aus der Geſchichte des Ikaros, welche ſich unter der Bezeichnung »Scuola Fiaminga« in der Galerie zu Neapel befinden. Die Formen ſind, namentlich in dieſen letztgenannten Gemälden, noch zu maſſig und doch zu leer, die Färbung iſt zu hart, der Beleuchtung fehlt die Feinheit der ſpäteren Bilder. Offenbar waren es die Landſchaften der Carracci und des in Rom anſäſſigen Malers Paulus Bril aus Antwerpen, unter deren Einfluſs dieſe Bilder entſtanden. Sie zeigen einen jungen, eigenartigen Künſtler und ſprechen ſchon deſshalb für Elsheimer ſelbſt, nicht für einen Schüler oder Nachahmer.

Deutlicher noch macht ſich in den figürlichen Darſtellungen die Einwirkung der groſsen italieniſchen Kunſt geltend,

fowohl der zeitgenöffifchen, insbefondere des Caravaggio, wie der älteren claffifchen Meifter. Zunächft in ähnlicher Weife fchon äufserlich durch das Streben, die menfchliche Geftalt in gröfseren Dimenfionen wiederzugeben. Eines der früheften, umfangreichften und unbefriedigendften Bilder der Art ift die »Judith mit dem Haupte des Holofernes« in der Dresdener Galerie: fchwer in der Farbe, fchwach in der Zeichnung und im Ausdruck noch charakterlos, ja faft karrikirt; in Allem läfst fich deutlich der überwältigende Einflufs der italienifchen Meifter jener Zeit, namentlich des Caravaggio, erkennen, der fich bereits vortheilhafter in einer »Verleugnung Chrifti« in der Akademie zu Venedig (Nro. 245) kund giebt. In anderer Weife find ebenfo bezeichnend für den tiefen Eindruck der italienifchen Malerei auf den Künftler die »Ruhe auf der Flucht« im Belvedere zu Wien, worin fich Correggio's Madonna della Scodella, und die »Anbetung der Hirten« in der Galerie Czernin ebenda, in der fich ebenfo deutlich die »Nacht« deffelben Künftlers als Vorbild verräth. Der »hl. Martin« in der Berliner Galerie und die »Stäupung Chrifti« in der Akademie zu Venedig zeigen diefen Einflufs fchon in eigenartiger Weife verwerthet. Ein fehr charakteriftifches, fchon recht tüchtiges Bild diefer Art, und wohl einige Jahre fpäter als die genannten Bilder, ift die »Marter des hl. Laurentius« in der Pinakothek zu München, eine Compofition von ftrenger, trefflicher Zeichnung, claffifcher Gewandung und edler Ruhe bei kühler Färbung, die trotz der Verfchiedenheit im Umfange auffallend an frühere Arbeiten des P. P. Rubens erinnert — ein Umftand, der fich bei dem freundfchaftlichen Verkehr der beiden faft gleichalterigen Meifter ebenfo fehr aus dem Einflufs Elsheimer's auf Rubens wie umgekehrt aus dem des Rubens auf Elsheimer erklären läfst. Die grofse Zeichnung zu einer »Grablegung Chrifti« im Mufeum zu Darmftadt

zeigt dieſelbe auffallende Verwandtſchaft mit Rubens und ein ähnliches Streben, jedoch verbunden mit ſeltener Grofsartigkeit.

Fleiſsige Studien nach der Natur wie nach der Antike und den alten Meiſtern brachten den Künſtler nach ſolchen zum Theil wenigſtens auſserhalb ſeines Talentes liegenden Verſuchen bald in die richtige Bahn und zur vollen Meiſterſchaft, ſodaſs Mander 1604 ſchon ſagen konnte, er ſei »door wercken een conſtigh werckman gheworden«, und daſs nach Sandrart's Angabe »in ganz Rom von nichts denn von Elzheimer's neu-erfundener Kunſt im Mahlen geredt worden« ſei. Die Art ſeiner Studien erregte ſchon die Aufmerkſamkeit des van Mander oder ſeiner Berichterſtatter: »er legt ſich nicht beſonders aufs Zeichnen — ſagt der Maler-Biograph —, ſondern ſitzt ſtets in den Kirchen oder an anderen Orten, um die Werke der groſsen Meiſter zu ſehen, und prägt Alles feſt in ſein Gedächtniſs ein«. Freilich ein unerhörtes Verfahren zur Zeit der Blüthe und auf dem Hauptſchauplatz der akademiſchen Kunſtübung, für welche der Aktſaal faſt das einzige erlaubte Studienfeld war! Die Früchte naiver Naturanſchauung, die ihn zu ſeinen einſamen Wanderungen in die Umgebung Roms mit ihren ewig ſchönen Formen und Farben führte, und ſeines intimen Studiums der groſsen Meiſter laſſen ſich in den meiſten Gemälden, namentlich aber in den Zeichnungen erkennen, welche von dem, was er geſehen hatte, gleichſam eine flüchtige, aus dem Gedächtniſs gemachte Niederſchrift ſind. Elsheimer's köſtliches Skizzenbuch im Städel'ſchen Muſeum zu Frankfurt läſst unſchwer verſchiedene alte Meiſter erkennen, nach deren Werken der Künſtler ſtudirt hat: vor Allen Raphael, aber auch Correggio, dann Mantegna und Lucas von Leyden, neben denen ſich Anklänge an Zeitgenoſſen wie Rubens, Jacob de Gheyn und Guercino finden; aber ſtets mehr oder weniger in die eigen-

thümliche Kunftfprache Elsheimer's überfetzt, wie wir es in ähnlicher und ftärkerer Weife bei Rubens finden.

Die Entwickelung innerhalb diefer Blütheperiode des Meifters, die etwa in die Jahre 1605 bis 1620 (fein wahrfcheinliches Todesjahr) fällt, mit einiger Sicherheit anzugeben, ift bei dem Material, welches uns bisher vorliegt, nicht möglich. Zwar befitzen wir grade aus diefen Jahren, auf welche ja die meiften noch erhaltenen Gemälde feiner Hand zurückzuführen find, eine Anzahl Bilder, deren Entftehungszeit fich, wie bereits oben erwähnt wurde, durch Daten auf den danach gefertigten Stichen annähernd feftftellen läfst; fo ift nach den Auffchriften auf Goudt's Stichen der »Tobias auf der Wanderung« fpäteftens 1608 entftanden, die »Ceres« 1610, »Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis« 1612, der gröfsere »Tobias auf der Wanderung«, »die Flucht« und »die Aurora« fämmtlich 1613, der »hl. Franciscus«, welchen J. Matham geftochen hat, im Jahre 1611. Allein wie diefe Daten immer auch die Möglichkeit weit früherer Entftehung der bezüglichen Originale zulaffen, fo geftattet andererfeits die bekannte Thatfache, dafs im Nachlaffe des Rubens fich vier Bilder von Adam Elsheimer befanden, eben nur die Vermuthung, dafs diefe (es find die Ceres, die Verkündigung, die Judith und eine Landfchaft in ovaler Form) vor Rubens' Abreife aus Rom und Italien d. h. vor 1608 gemalt und von ihm erworben wurden. Denn Rubens kann fie ja recht wohl auch fpäter erft erlangt haben, z. B. aus dem Nachlaffe des Ritters Goudt, was für das Ceres-Bild fogar wahrfcheinlich ift. Aber auch davon abgefehen laffen fich grade die meiften eben erwähnten Bilder heute nicht mehr nachweifen oder doch nicht ficher identificiren.

Soweit diefe Werke jedoch einen Anhalt bieten, foweit ferner aus den älteren bereits genannten Gemälden und nach den allgemeinen Regeln des künftlerifchen Entwickelungs-

ganges ein Schlufs erlaubt ift, dürfen wir annehmen, dafs die früheren Werke diefer Hauptperiode des Meifters verhältnifsmäfsig eine Ueberfülle von Details, eine forgfältigere und trockenere, zuweilen noch etwas fpitzige Behandlungsweife, helleren Ton, grellere Beleuchtung und kühlere Färbung, die fpäteren dagegen gröfsere Einfachheit und Meifterfchaft in der Compofition und Zeichnung, gröfsere Breite der Behandlung bei fatterer und leichterer Pinfelführung, wärmere und gefchloffenere Beleuchtung, gröfsere Tiefe und Kraft der Färbung aufweifen. Uebereinftimmende Entwickelungs-Merkmale laffen fich auch bei den Zeichnungen des Künftlers beobachten.

Ueber Elsheimer's Perfönlichkeit fprechen fich die Zeitgenoffen deutlich und in günftigfter Weife aus. Nach Baglione war er von »fchönem Aeufsern und vornehmem Auftreten«; und dies beftätigt Elsheimer's Selbftbildnifs in den Uffizien, namentlich für den Gefchmack des Südländers jener Zeit: regelmäfsige, ftark ausgefprochene Züge, hohe edle Stirn, volles kraufes Haar von dunkelbrauner Farbe, kräftiger Bart nach damaligem Schnitt, kleine, von ftarken Brauen befchattete Augen mit lebhaftem Blick, welche dem Antlitz einen eigenthümlich ernften und zugleich fcharf beobachtenden Ausdruck geben; dazu fchwarze Tracht von gewählter Einfachheit.

Die äufsere Erfcheinung intereffirte den Italiener vor Allem; ein befferes Zeugnifs als »prefenza di nobile« glaubte daher der Römifche Cavalier feinem Collegen gewifs nicht geben zu können. Die Biographien feiner Landsleute bieten uns dagegen den nöthigen Anhalt zur Beurtheilung feines inneren Wefens. Elsheimer's hervorftechendfter Charakterzug fcheint Liebenswürdigkeit und Herzensgüte gewefen zu

fein. »Er ift fehr freundlich und Jedermann gern in Allem zu Gefallen«, fo fchildert ihn Karel van Mander, offenbar nach Berichten befreundeter Landsleute, die damals in Rom lebten oder eben von dort zurückgekommen waren. Mancini fagt kurz nach Elsheimer's Tode, dafs fein Tod »diejenigen Kunftgenoffen, welche ihn kannten, aufs Tieffte bekümmert hatte«. Nicht ohne Intereffe ift dafür auch der oben bereits angeführte Brief von Rubens, worin diefer über eine Erfindung Elsheimer's, den Grund der Kupferplatten zu präpariren, fich ausfpricht und dabei ausdrücklich bemerkt, dafs der Künftler ihm fein Geheimnifs »amorevolmente« mitgetheilt habe. Das deutlichfte Zeugnifs für feine freundliche, entgegenkommende Art ift fein Zufammenleben mit einer Reihe von Künftlern aus dem Norden, aus Deutfchland wie aus Holland und den fpanifchen Provinzen der Niederlande, die fich um ihn als ihren Meifter fammelten. Mit den beiden Pynas und mit Pieter Laftman lebte und ftudirte er gemeinfam; E. Th. von Hagelftein wurde durch ihn nach Sandrart's Bericht fogar fünfzehn Jahre (bis zu Elsheimer's Tode) an Rom gefeffelt. Der ältere David Teniers foll zehn Jahre lang fein Schüler gewefen fein — eine übertriebene Angabe, die ich fpäter berichtigen werde. Hendrick Goudt lebte nicht nur Jahre lang in engfter Freundfchaft mit Elsheimer in Rom zufammen und wich ihm in feiner tödtlichen Krankheit nicht von der Seite: feine ganze Thätigkeit ging in Stecherarbeiten nach Elsheimer's Werke auf; und als der vornehme Dilettant fpäter in Utrecht geiftesfchwach wurde, war feine kleine Galerie von Gemälden des Meifters nicht nur die höchfte Freude des Unglücklichen, fondern er vermochte auch noch mit Verftändnifs fich über diefelbe zu unterhalten.

Diefer Freundeskreis, an welchen fich — wie wir fpäter fehen werden — noch ein gröfserer Kreis von jüngeren

Künftlern anfchlofs, die fich Elsheimer zum Vorbild nahmen, beweift am beften, dafs er nicht der abgefchloffene, melancholifche Sonderling war, den theilweife fchon Sandrart, namentlich aber deffen Nachfchreiber aus ihm gemacht haben. Weder van Mander noch Baglione oder Mancini geben uns auch nur den geringften Anhalt dafür; und in der Unterfchrift unter Hollar's Stich, in der er zuerft »d'un humeur melancolique« genannt wird, geben die unmittelbar folgenden, wohl aus Mander entlehnten Worte »fe trouent ordinairement dans les Esglifes ou en quelque vièle Ruine, exerfent de la façon fon eftude« den Auffchlufs für diefe Bezeichnung. Jene Worte waren der Keim, aus welchem die fpäteren Fabeln über den »tweede Domocriet«, wie ihn fchon Houbraken nennt, entftanden. Elsheimer erfcheint vielmehr nach allen jenen Mittheilungen feiner Zeitgenoffen als eine echte, durchaus eigenartige Künftlernatur, gewohnt feine Studien im Anfchauen der Natur und der alten Kunft zu machen und diefe, wie fchon van Mander bezeugt, nicht dem Papier anzuvertrauen, fondern nur in das Gedächtnifs einzuprägen. Nur die Einfamkeit konnte ihm für folche Studien die nöthige Ruhe und Sammlung geben; und eben defshalb fuchte er diefelbe, nicht aber aus Abneigung gegen die Gefelligkeit.

Baglione betont ausdrücklich die Ehrenhaftigkeit und Selbftlofigkeit von Elsheimer's Charakter; nur nach der höchften Vollendung des Kunftwerkes ftrebte der Künftler — fo etwa fagt der Biograph —, wenn auch der Gewinn darüber verloren ging, und war fonach ein leuchtendes Vorbild dafür, dafs auch im künftlerifchen Streben Ehrgefühl die Tüchtigkeit begleiten foll. Ein ehrenvolleres Zeugnifs für feinen Charakter und für feine Kunft konnte ihm wohl nicht zu Theil werden, als dafs ihm, dem ftillen, zurückgezogenen Fremdling, ein öffentliches Begräbnifs auf Staatskoften be-

willigt wurde, und dafs die Künftlergenoffenfchaft von Rom feine Leiche zu Grabe trug.

Baglione fowohl wie Mander bezeugen auch Elsheimer's aufserordentlichen Fleifs bei feinen eigenartigen Studien fowohl wie in der Durchführung feiner Gemälde; ja Baglione vermuthet, fein Fleifs habe feine Gefundheit untergraben. Lebendiges Zeugnifs dafür bietet die bei fo kurzer Lebensdauer und der forgfältigen Durchführung der Bilder verhältnifsmäfsig grofse Zahl feiner Gemälde, von denen nahezu achtzig noch erhalten fein müffen, und deren er wohl faft die doppelte Zahl gemalt hat. Schon dadurch allein wird Sandrart's moralifirende Bemerkung darüber, dafs er fich im Gefängnifs »doch felbften wieder nicht (wie er billig thun können und follen) durch Arbeit geholfen, fondern fich darüber fehr betrübet« u. f. w. ebenfo hinfällig, wie Houbraken's alberne Philofophiererei über den modernen Demokrit; ganz abgefehen davon, dafs wir jene ganze Gefchichte Sandrart's mit Wahrfcheinlichkeit in das Reich der Künftlermythen zu verfetzen haben.

Faffen wir diefe vereinzelten Züge zufammen, fo ergiebt fich keineswegs das Bild eines Sonderlings, fondern vielmehr das einer in Erfcheinung wie im Auftreten anfprechenden Perfönlichkeit von naivem, kindlichem Sinn und entgegenkommendem Wefen, aber bei vorwiegender Innerlichkeit und einem Ernft, vermöge deffen er fich voll und ganz dem hohen Lebensberufe hingab, zu welchem ihn Talent und Begeifterung beftimmt hatten.

Elsheimer als Maler, Zeichner und Radirer.

Bei der Ueberſchau über Elsheimer's Werke fällt zunächſt das aufsergewöhnlich kleine Format derſelben auf. Es iſt daraus erklärlich, daſs eines ſeiner Bilder, welches nicht einmal zu den allerkleinſten gehört, in Berlin unter die Sammlung der Miniaturen ſtatt in die Gemäldegalerie gelangen konnte. »Gleich wie unſer Vatter Adam der erste geweſen unter allen Menſchen — ſo ſchreibt Sandrart in ſeiner weitſchweifigen Manier —, alſo ware dieſer der erſte Adam, der in der Mahlkunſt kleinern Bildern, Landſchaften und andern Curioſitäten ſich alſo hoch und natürlich erhoben, daſs er ein Vorgeher und Vatter worden, deſſen Manier, als die allervollkommenſten, auserleſenſten und natürlichſten in allen Theilen alle andere Mahler nachgefolget.« Und auch Koloff geht bei ſeiner trefflichen Charakteriſtik des Künſtlers davon aus, daſs er der »Vater der eigentlichen Klein- und Feinmalerei« geweſen ſei. Ich möchte indeſs dieſe Behauptung nicht uneingeſchränkt gelten laſſen. Abgeſehen davon, daſs Elsheimer's Lehrer Philipp Uffenbach für ſeine Gemälde ſchon mehrfach ebenſo kleines Format wählte, und daſs bereits die deutſchen Kleinmeiſter, insbeſondere Altdorfer, daſſelbe bevorzugten, bewegte ſich die Landſchaftsmalerei, wie ſie ſich in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts,

namentlich feit Patenier und Herri de Bles in den Niederlanden auszubilden begann, mit Vorliebe im kleinen Rahmen: fo Lucas van Gaffel, Hans Bol in feinen Aquarellen, *Jan Brueghel, in Deutfchland Hans Rottenhammer u. A. m.

Waren diefe Künftler, befonders die beiden letztgenannten, die in Italien kurz vorher und zum Theil noch mit Elsheimer zufammen thätig waren, fchon in der äufseren Form feine Vorgänger und Vorbilder, fo find fie es auch in der Wahl der Gegenftände und in der Art der Darftellung: auch fie liebten biblifche oder mythologifche Motive als Staffage ihrer Landfchaften. In diefer Richtung alfo war Elsheimer kein eigentlicher Neuerer; wohl aber hat er zuerft und allein fowohl die vollendet künftlerifche Form für diefe Art der landfchaftlichen Kleinmalerei wie den Zufammenklang von Landfchaft und Figuren gefunden, mögen nun diefe oder jene vorwiegen. Schon Baglione, der es auch in der Würdigung der künftlerifchen Eigenthümlichkeiten Elsheimer's allen anderen Biographen zuvorthut, hebt diefe »mirabile armonia« ausdrücklich hervor. Nur fehr wenige Bilder des Künftlers find rein figürliche oder rein landfchaftliche: eine Staffage, und fei fie auch noch fo klein, hat jede feiner Landfchaften. Und zwar laffen fich diefe Figürchen, die auf den erften Blick nur als einfache Wanderer erfcheinen, bei näherer Betrachtung meift als biblifche oder mythologifche Perfönlichkeiten erkennen: hier als heilige Familie, dort als die Jünger auf dem Wege nach Emaus oder als Tobias mit dem Engel auf der Wanderfchaft u. f. f. Umgekehrt fpielt aber auch bei den wefentlich figürlichen Darftellungen, bei den hiftorifchen Vorwürfen jeder Art die Landfchaft, oder fagen wir allgemeiner das Local, eine hervorragende Rolle; denn ift die Darftellung nicht, wie gewöhnlich, in die freie Luft verlegt, fo pflegt grade die Schilderung des Innenraumes, worin die Scene fpielt, befonders betont zu fein.

Innerhalb diefer Form und Art der Darftellung find die figürlichen Motive bei Elsheimer im Gegenfatz zu den obengenannten niederländifchen Landfchaftsmalern vom Ende des fechszehnten Jahrhunderts (wie Bol, Valkenburgh, Brueghel u. a.) faft niemals einfach dem gewöhnlichen Leben entnommen, felbft dann nicht, wenn die Figuren nur als verfchwindend kleine Staffage in der Landfchaft erfcheinen, fondern fie find der Gefchichte, fei es der Bibel oder der claffifchen Mythologie entlehnt. Auch geben fie fich als folche deutlich zu erkennen, während die ebengenannten Künftler, wenn fie ähnliche Gegenftände als Staffage ihrer Landfchaften malen, fie derart realiftifch behandeln, dafs fie fich wie Scenen des Alltagslebens ausnehmen.

Für die Kenntnifs des Meifters ift es auch von Intereffe, einen Blick auf Elsheimer's Auswahl diefer Motive zu werfen. Die biblifchen ftellen einfache, wenig bewegte Scenen aus dem Leben der Patriarchen und Chrifti, feltener auch der Apoftel dar, und diefen fchliefsen fich vereinzelte Darftellungen von Heiligen oder Legenden-Vorgänge an. Unter den Zeichnungen begegnen wir fchon häufiger auch bewegteren Compofitionen, namentlich aus der Leidensgefchichte Chrifti. Faft alle diefe Motive finden wir auch in den Werken von Vorgängern und Zeitgenoffen Elsheimer's, aber nur gelegentlich und wie zufällig; in ihrer Ausfchliefslichkeit, in der bewufsten Wahl derfelben kommt bei Elsheimer zuerft eine ausgefprochen gemüthliche Seite, das entfchieden Genreartige, zum Vorfchein, welches eben durch feine Schüler und Nachfolger als ein bedeutfames Moment in die holländifche Kunft übertragen und in derfelben namentlich durch Rembrandt zur höchften Entwickelung gebracht wurde.

Die claffifchen Motive, die Elsheimer ebenfo gern verwendet, entlehnt er faft ausnahmslos den Metamorphofen Ovid's, welche grade durch feine Gemälde und gleichzeitig

durch die dem Schilderboeck van Mander's beigefügte mythologifche Erläuterung der Metamorphofen in Künftlerkreifen wie im Publicum allgemein bekannt und beliebt wurden. Daher fehen wir diefelben Motive auch von den nordifchen Künftlern, welche fich in Rom an Elsheimer anfchloffen, mit Vorliebe behandelt und in einer befonderen Form und Richtung, die wir die arkadifche nennen können, in der holländifchen Malerei weiter ausgebildet.

Elsheimer hat es auch nicht verfchmäht, gelegentlich eine allegorifche Darftellung zum Vorwurfe zu wählen: ich nenne die von Baglione befchriebene feltene Radirung der Hexe (vielleicht, wie wir fpäter fehen werden, identifch mit der »Ceres«) und das bekannte Bild der Pinakothek zu München, welches nach Sandrart's ausführlicher Befchreibung das Opfer der Menfchen um Erfüllung ihrer mannigfachen Wünfche und Verlangen darftellen foll; auch die von Hollar geftochenen Reiche der drei Göttinnen gehören hierher. Doch giebt Elsheimer auch diefe Motive in gröfserer Schlichtheit und Klarheit, fodafs wir eine einfache Opferfcene vor uns fehen, an deren allegorifche Bezüge wir erft denken, wenn der Genufs am Kunftwerk felbft Genüge gefunden hat.

Einzig unter den Werken Elsheimer's, fowohl als Bildnifs wie als Geftalt in Lebensgröfse, fteht fein Selbftportrait in den Uffizien da. In der Auffaffung und in der Behandlung, in der feinen, kühlen Färbung und dem trocken-paftofen Farbenauftrag nähert fich daffelbe am meiften den guten Bildniffen des jüngeren Frans Pourbus, welcher gleichzeitig mit Elsheimer im erften Jahrzehnt des fiebzehnten Jahrhunderts in Italien (am Hofe der Gonzaga zu Mantua) lebte.

Seine landfchaftlichen Motive wählt der Künftler durchweg aus der Umgebung von Rom. In den einfamen kleinen Thälern der Campagna, auf den Abhängen der Albanerberge, zuweilen auch auf den Höhen von Tivoli oder Narni machte

Elsheimer feine Studien, aus welchen er in freier Weife feine Landfchaften und landfchaftlichen Hintergründe geftaltete. Damals boten aber diefe Gegenden nicht nur ihre fchönen Formen und Farben, welche fie noch heute zu dem bevorzugten Studienbereich der Landfchaftsmaler machen; ein Hauptfchmuck derfelben waren noch die Wälder mit uralten Bäumen in tieffarbigem Laubdach, wie fie in Elsheimer's Bildern eine fo hervorragende Rolle fpielen.

Einfach und anfpruchslos wie der Umfang und wie die Motive feiner Bilder ift auch die Auffaffung derfelben. Wir fahen, dafs Elsheimer bewegtere Vorgänge nur ausnahmsweife darzuftellen unternimmt. Daher fchildert er auch nicht das Leben in feinen Gegenfätzen, nicht die höchfte Erregung der menfchlichen Leidenfchaften oder die Natur in der Aufregung ihrer Elemente, auch nicht vorwiegend die reine Schönheit der Form oder das finnlich Reizende der äufseren Erfcheinung. Ein fchlichter Grundton geht durch alle feine Schöpfungen hindurch, feien fie landfchaftliche oder figürliche Darftellungen, biblifche oder mythologifche Vorwürfe: die Innerlichkeit und gemüthliche Auffaffung. Das germanifche Gefühl für das Heimliche und für behagliche Häuslichkeit fpricht fich bei ihm zuerft wieder rein und voll aus, mag er nun Innenräume oder die freie Natur fchildern. Wir finden daffelbe bereits bei Dürer und den deutfchen Kleinmeiftern, die fich an Dürer anfchliefsen; fpäter ift es der Grundzug der holländifchen Malerei, insbefondere Rembrandt's, welcher ähnlich aber noch in höherem Mafse wie Dürer die gefammte Kunft feines Landes beherrfcht und in fich zur grofsartigften Entfaltung bringt. Gewiffermafsen vermittelt und übertragen wird diefe Auffaffungsweife Dürer's auf Rembrandt grade durch Adam Elsheimer. In Compofitionen wie der Barmherzige Samariter, Tobias auf der Reife, die Flucht nach Aegypten, Jofeph von feinen Brüdern

in den Brunnen gefenkt, Philemon und Baucis, der Satyr beim Bauer u. a. m., welche Elsheimer mit Vorliebe behandelt und in Gemälden, Zeichnungen und Radirungen wieder und wieder darftellt, finden wir diefe herzliche Auffaffung einfach menfchlicher Vorgänge, das Erfaffen der innerlichen Seite, des Gemüthslebens ganz befonders deutlich ausgefprochen. Andererfeits zeigen die Landfchaften des Künftlers mit ihren laufchigen Thälern, worin dichte Baumgruppen ihre fchönen mächtigen Formen auf heller Luft abzeichnen oder auf der ftillen Fläche eines kleinen Gewäffers widerfpiegeln, mit ihrem weiten Ausblick in die leicht bewegte Ferne, die in den Strahlen der Abendfonne erglüht, die gleiche innerliche Empfindungsweife, den Ausklang einer fehnfuchtsvollen Stimmung des Herzens [1]).

Wenn Elsheimer in ähnlicher Weife wie Rembrandt die Schilderung des Gemüthslebens und der Stimmung in der Landfchaft unternimmt, fo erreicht er dies doch theilweife auf anderen Wegen. Rembrandt erzielt feine Wirkung zum Theil durch den Contraft des Innern mit der gewöhnlichen, ja felbft häfslichen Form; Elsheimer zeigt dagegen einen ausgefprochenen Schönheitsfinn, deffen Ausbildung er zum guten Theil feiner Umgebung und feinen Vorbildern in Rom verdankte. Grade diefes feine Gefühl für Schönheit der Form und eine gewiffe Gröfse der Auffaffungsweife ift wefentlich mitbeftimmend bei dem Eindrucke, welchen Elsheimer's

---

[1]) Koloff charakterifirt Elsheimer's Auffaffungsweife treffend: »Mit der pikanten Art, die Bilder zu beleuchten und bis ins Einzelne forgfam auszuführen oder geiftreich anzudeuten, verbindet Elzheimer eine originelle Weife, die biblifchen und mythologifchen Gegenftände aufzufaffen: Genreartiges und Landfchaftliches wirken hier zufammen und vereinigen fich zu einem Ganzen.« Noch eingehender führt dies nach ihm Vosmaer aus: »C'était ce charme du naturel, de la naïveté, du fentiment intime; c'etait ce principe qui exprimait la beauté par autre chofe encore que par la grandeur et le ftyle, qui exprimait fon côté intime, la profondeur et la multiplicité de la vie intérieure.«

Werke hervorrufen. Die fchönen, grofs gehaltenen Formen in den Bewegungen des Erdreichs, in den Mafsen der Bäume, in den Details, wie den kleinen Pflanzen im Vordergrunde und den mächtigen alten Steineichen, Lorbeer u. a. italienifchen Bäumen, im Zuge der Wolken ebenfo fehr wie in den Figuren bringen eine eigenthümlich ftilvolle Wirkung hervor, welche in anziehender Weife mit dem kleinen Umfange der Bilder contraftirt und dadurch denfelben zwar keinen grofsartigen, wohl aber einen idyllifchen Charakter aufprägt. Insbefondere bildet Elsheimer die menfchliche Geftalt fehr »wohlgefällig«, mit glücklichen Verhältniffen; das Nackte (wie z. B. in der »Syrinx« des Berliner Bildes und in manchen Zeichnungen) ift von einer eigenthümlichen Weichheit, für welche ihm Correggio Vorbild war, und die fpäter ähnlich in Rembrandt's nackten Frauengeftalten wiederkehrt.

Dabei fällt er keineswegs in akademifche Bildung feiner Geftalten, fondern wahrt die individuelle Form in fo glücklicher Weife, dafs fie ftets einen frifchen, lebenswarmen und originellen Zug befitzen. Ueberhaupt: fo entfchieden ideal die Auffaffungsweife Elsheimer's ift, fo entfchieden bafirt diefelbe auf feinen Studien direct nach der Natur[1]). Seine Neigung, auf einfamen Gängen fich in die Natur zu vertiefen und den künftlerifchen Eindruck derfelben in fich aufzunehmen, wird uns von allen feinen Biographen erzählt und, wie wir fahen, fogar gröblich mifsdeutet. Den intereffanteften Beweis für diefe Art feiner Studien liefern uns feine Zeichnungen, namentlich das Skizzenbuch im

---

[1]) Dies heben fchon feine früheften Biographen ausdrücklich hervor; Sandrart in feiner fchwülftigen Ausdrucksweife: »wann man feine Gemähle durch einen Spiegel gegen das natürliche Leben angefehen, eines wie das andere fich ereignet, als ob es eine Sache gewefen wäre;« und Baglione in feiner eleganten Schreibweife: »in quel genere picciolo accompagnava fi belli paefi, che fatti del naturale accordavano affai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.«

Städel'ſchen Inſtitut. Soweit dieſe nicht flüchtige Entwürfe zu Compoſitionen oder, was nur ſelten der Fall iſt, ausgeführte Blätter mit beſonders durchgebildeter Lichtwirkung ſind, haben ſie in der That faſt ausnahmslos den Charakter von mehr oder weniger flüchtig hingeworfenen Erinnerungen an Figuren oder Scenen, landſchaftliche Motive oder Effecte, welche der Künſtler kurze Zeit vorher geſehen und beobachtet haben mochte, ſei es in einſamer Natur oder mitten unter dem Volke; denn grade einzelne Figuren oder kleinere und gröſsere Gruppen aus dem Volke, gleichgültig bei einander ſtehend, in eifriger Unterhaltung, vorwärts ſchreitend oder in eiligem Lauf, ſind die am häufigſten ſich wiederholenden Motive in Elsheimer's Zeichnungen.

Die Mittel, deren er ſich bedient, um ſeine Abſichten zu erreichen, ſind rein maleriſche. In ſeinen Gemälden iſt auch nicht der geringſte Nachklang mehr von der architektoniſchen Anordnung zu entdecken, welche die Werke des Quattrocento und theilweiſe auch die der kurzen Blüthezeit im Cinquecento in Italien auszeichnen. Schon die Venetianer und noch gründlicher Correggio hatten mit dieſer ſtrengen, kirchlichen Compoſitionsweiſe gebrochen und die maleriſche Anordnung innerhalb der Landſchaft mit den Mitteln des Colorits und des Helldunkels an die Stelle geſetzt. An dieſen Meiſtern hat auch Elsheimer ſeine maleriſche Behandlungsweiſe ausgebildet, wie ihm andererſeits das Verſtändniſs der Form vorzugsweiſe durch Raphael's Werke vermittelt wurde.

Wenn Koloff von Rembrandt ſagt, daſs er »alle Vorzüge der Farbe vereinige: Pracht und Klarheit, Kraft und Zartheit, Gluth und Tiefe,« ſo läſst ſich das Gleiche auch von Elsheimer's Gemälden behaupten. Seinen Farben wohnt ein ganz eigenthümlicher ſammetartiger, tiefer Glanz inne, welcher allen ſeinen Zeitgenoſſen, aber auch ſeinen Schülern

und Nachahmern, namentlich den Landſchaftern, mehr oder weniger abgeht. Das Grün des Laubwerks, welches bei den meiſten gleichzeitigen vlämiſchen Malern, ſelbſt bei Jan Brueghel, im Vordergrunde einen giftig grünſpanartigen Ton zu haben pflegt, während es in der Ferne ſo ſtark ins Blaue fällt, daſs jetzt, wo häufig einzelne Farben ſich verändert haben, manche Landſchaften dieſer Schule dadurch völlig auſser Harmonie gekommen ſind, iſt bei Elsheimer von einer ganz eigenartigen Tiefe und Milde und zeigt ſich als harmoniſche Localfarbe, auch wenn er es je nach dem Charakter der einzelnen Baumarten, nach der Jahres- oder Tageszeit mehr ins Gelbliche, Bläuliche oder Bräunliche übergehen läſst. Ueberhaupt machen ſich die Localfarben bei Elsheimer noch im vollen Maſse geltend. Dieſelben ſind unter ſich durch ihre Zuſammenſtellung und ihre Uebergänge zur feinſten Harmonie abgeſtimmt, nicht aber ſchon durch einen Geſammtton beherrſcht, wie ſolcher in der holländiſchen Malerei eine ſo hervorragende Rolle ſpielt. Hierin wie in dem Reichthum und der Kraft ſeiner Localfarben zeigt ſich Elsheimer beſonders dem Rubens verwandt. Wie bei dieſem, ſo iſt auch bei ihm das Roth die herrſchende Localfarbe, nach welcher die übrigen geſtimmt ſind, und zwar iſt es meiſt ein tiefes Purpurroth, welches der Künſtler in der Zuſammenſtellung mit Weiſs in ſeiner vollen Kraft und Gluth zur Geltung zu bringen liebt. Durch dieſes Roth wird der Meiſter in den Stand geſetzt, das Grün in der Landſchaft ſo auſserordentlich tief zu ſtimmen und daſſelbe doch zugleich völlig klar und leuchtend erſcheinen zu laſſen. Grade die durchgehende Klarheit der Färbung bei aller Tiefe und ſelbſt bei der Dunkelheit der Schatten in ſeinen Nachtſtücken iſt ein ebenſo ſicheres Kennzeichen für die echten Gemälde des Meiſters wie die auſserordentliche Helligkeit ſeiner Lüfte. Der Künſtler weiſs darin ebenſo fein das Gefühl der Ferne,

die unendliche Tiefe des Raumes wie andererfeits die landfchaftliche Stimmung zum Ausdruck zu bringen.

Diefe Wirkung geht aber nicht blofs aus feiner Farbengebung hervor: fie beruht ebenfofehr auf dem Momente der Beleuchtung. Das Spiel von Licht und Schatten fteigert fich bei Elsheimer noch nicht, wie bei Rembrandt, zum ausgebildeten Helldunkel, wohl aber benutzt er daffelbe in gefchickter und wieder dem Rubens verwandter Weife, um den Zauber von Form und Farbe dadurch zu fteigern. Es find die Probleme der verfchiedenartigften Beleuchtung, welche er in feinen Gemälden zu löfen beftrebt ift; und die Art wie er dabei verfährt, zeugt von einem Studium und einem Gefchmack, welche verwandte Beftrebungen gleichzeitiger Künftler, namentlich des Caravaggio — mag derfelbe auch noch fo anregend auf Elsheimer eingewirkt haben — entfchieden in den Schatten ftellen. Grade diefe Seite feiner Kunft erregte daher vorzugsweife die Bewunderung der Zeitgenoffen und übte die weitefte und nachhaltigfte Wirkung: Rembrandt's Ausbildung des Helldunkels ift indirect und direct durch Elsheimer beeinflufst; und von Rubens kennen wir u. a. in feiner »Flucht nach Aegypten« (in Caffel und im Louvre) wie in der »Alten, die Kohlen anbläft« (Galerie zu Dresden) deutliche Nachahmungen von Elsheimer's Art zu beleuchten.

Auch hierbei geht der Künftler unmittelbar auf die Natur zurück und hält fich mit grofser Pietät an die Natur. Mit Vorliebe wählt er möglichft complicirte und wirkungsvolle Beleuchtungsarten: in feinen Landfchaften das Licht der eben auffteigenden, hell ins Land fcheinenden Morgenfonne, wie in der von Goudt geftochenen berühmten »Aurora« der Braunfchweiger Galerie; oder das glühende Licht der Abendfonne, deren Strahlen die Höhen der Berge und die Spitzen der mächtigen Baumgruppen vergolden und einen

warmen Schein selbst in die tiefen Schatten ergiessen. Oder er zeigt uns die Landschaft beim fahlen Lichte des Mondes, zuweilen selbst nur beim Funkeln der Sterne (wie in dem »Brande von Troja« in der Münchener Pinakothek). Doch begnügt er sich dann fast niemals mit diesem einfachen Lichte: Fackeln in den Händen der Figuren im Vordergrund, Feuer, um welche sich Hirten in der Ferne gelagert haben, endlich der Wiederschein dieser verschiedenartigen Lichter in der glatten Fläche eines Wassers, bringen neben dem Hauptlicht noch die verschiedensten Lichtwirkungen hervor und tragen dazu bei, die allzu dunkeln Schattenmassen aufzuhellen und mannigfaltig zu beleben.

Das gleiche doppelte künstlerische Bestreben tritt auch bei den figürlichen Compositionen hervor, bei welchen Elsheimer besonders gern künstliche Beleuchtungsarten anbringt. Die »Verspottung der Ceres« in der Galerie zu Madrid und »Philemon und Baucis« in der Dresdener Galerie sind durch Goudt's Stiche die bekanntesten Beispiele dafür. Die »Befreiung des Petrus« bei Lord Elgin, »Pallas« und »Amor und Psyche« im Fitzwilliam Museum zu Cambridge u. a. Bilder schliessen sich diesen nahe an. In allen ist die Beleuchtung mindestens eine doppelte oder dreifache, und Kraft und Färbung jedes einzelnen Lichtes werden in ihrer Wirkung mit grösster Treue wiedergegeben. Zugleich wird aber mit glücklichem Geschmack das Grelle und Eintönige, welches jedem künstlichen Licht in der Natur mehr oder weniger anhaftet, und das bei Caravaggio, besonders aber bei Honthorst häufig eine so unangenehme Wirkung hervorbringt, gemäfsigt und abgetönt, namentlich durch das Zusammenwirken der verschiedenen und meist verschiedenartigen Lichter. Daher sind in diesen Bildern die dunkelsten Schatten noch klar, die hellsten Lichter nie empfindlich grell, und kommen die Localfarben dabei noch zur Wirkung.

Wie bei jedem grofsen Meifter, fo laffen fich auch bei Elsheimer verfchiedene Manieren der technifchen Behandlung unterfcheiden: die forgfältige, felbft noch ängftliche der Jugend und die freie, breitere der Manneszeit. Erftere zeigt zugleich eine kühlere Färbung und trockeneren Farbenauftrag; letztere dagegen, die wir auf den meiften feiner Gemälde finden, ift bei aller Vollendung, welche das Format der Bilder erfordert, von einer grofsen Weichheit im Colorit, welche den Farben Email und fammetartigen Glanz verleiht, und zugleich von grofser Sicherheit und Leichtigkeit der Pinfelführung, die bald ausführt, bald nur andeutet. Ein Beweis für die Solidität der Technik Elsheimer's ift der faft völlig unveränderte Zuftand, in welchem feine Bilder, foweit fie nicht von Reftauratorhand angegriffen worden, auf uns gekommen find. Und doch find diefelben faft ausnahmslos auf Kupfer gemalt, welches in den aufliegenden Farben fo leicht Veränderungen hervorruft.

Elsheimer's grofse Anfchauungsweife zeigt fich am deutlichften in feinen Zeichnungen. Wer zum erften Male eine folche unter die Augen bekommt, wird auf Rembrandt oder Rubens, gelegentlich auch auf Lievens oder Claude rathen: fo breit und effectvoll, fo grofs und energifch find diefelben in der Regel gehalten. Schon Sandrart hebt dies hervor: »Elsheimer war in der Vollkommenheit und im Guten fo feft gegründet, dafs, wenn er mit der Feder oder Kreide nur einen Umrifs gemachet, er darinnen mehrern Verftand zeigte, als andere durch unverdroffene Mühe und Arbeit konnten zu Wege bringen.« Elsheimer's Zeichnungen find faft ausnahmslos in breitefter Weife mit der Feder in Sepia ausgeführt und zuweilen mit etwas Tufche noch in Wirkung gefetzt, feien fie nun erfte Ideen zu einer Compofition, flüchtige Erinnerungen von Natureindrücken oder, was am

feltenften der Fall ift, rafch nach der Natur hingeworfene Studien. Form und Bewegung find ficher getroffen, das Motiv ift mit wenigen flüchtigen Strichen treffend gegeben, die Beleuchtung von fchlagender Wirkung, bei einzelnen landfchaftlichen Skizzen fogar fchon von feiner Stimmung; wie denn auch hier und da bei aller Flüchtigkeit eine gradezu zarte Wirkung erzielt ift.

Auch in den Zeichnungen find natürlich verfchiedene Manieren nach der Zeit ihrer Entftehung kenntlich: forgfältigere, in den Verhältniffen zuweilen noch wenig glückliche, in ihrer Flüchtigkeit manchmal nahezu rohe Zeichnungen und folche, die in deutlichem Anfchlufs oder als directe Copien nach älteren Meiftern (wie Raphael, Mantegna, Lucas van Leiden) entftanden find, wird man meift der früheren Zeit zuzuweifen haben; und dann wieder Zeichnungen von gröfster Breite und ficherfter Meifterfchaft, die wir meift feiner fpäteren Zeit zufchreiben müffen. Selten nur kommen ganz durchgeführte Blätter vor, die dann — fauber gezeichnet, mit Tufche oder in Deckfarben lavirt und weifs gehöht — den Gemälden des Künftlers in der Wirkung nahe ftehen.

Adam Elsheimer war auch Radirer. Wir wiffen dies bereits durch Baglione und Sandrart, die beide einige feiner Blätter namhaft machen, befitzen aber auch alte Copien verfchiedener Radirungen, namentlich von Hollar. Dennoch find diefelben bis heute felbft in der Specialliteratur noch wenig, ja das Hauptblatt noch gar nicht beachtet; in keiner Sammlung find fie vollftändig vertreten, und wo fich einige von ihnen finden, find fie meift in fchlechten Abdrücken vorhanden und obenein mit elenden Nachahmungen und Copien untermifcht. Ich komme fpäter auf diefelben zurück und bemerke hier nur, dafs auch feine Handhabung der Nadel die leichte, bald zierlich ausführende, bald nur geiftreich

fkizzirende Manier zeigt, welche wir in feinen Gemälden kennen lernten. Dafs er auch als Radirer der unermüdlich fuchende Künftler war, bezeugt uns der oben erwähnte Brief von Rubens an Peeter van Veen, worin derfelbe über eine befondere Manier Elsheimer's, die Kupferplatte mit einer weifsen Maffe zu decken und darin zu radiren fich ausfpricht, — ein Verfahren, über das ihn Elsheimer feiner Zeit felbft belehrt habe.

Verzeichnifs der Werke Elsheimer's.

Da unfere mangelhafte Kenntnifs vom Entwickelungsgange des Künftlers nicht geftattet, feine Werke mit genügender Sicherheit nach der Zeit ihrer Entftehung zu betrachten, fo gebe ich das Verzeichnifs derfelben nach den Orten, an welchen fie fich befinden; dabei follen diefelben zugleich eine kurze kritifche Würdigung erfahren. Eine eingehendere Befchreibung der Darftellung, Angabe der Gröfse und anderer Details werde ich dabei nur in den Fällen geben, wo es fich um bisher als Werke Elsheimer's nicht bekannte oder fonft nicht befchriebene Bilder handelt.

Die Seltenheit von Elsheimer's Gemälden wird fchon von feinen älteften zeitgenöffifchen Biographen ausdrücklich hervorgehoben und von diefen mit der kurzen Lebensdauer des Meifters und der aufserordentlichen Ausführung der Bilder begründet. Dennoch glaube ich etwa 60 Gemälde des Meifters noch jetzt nachweifen zu können. Bei der kritifchen Beftimmung derfelben kommt uns zu Statten, dafs Sandrart die ausführliche Befchreibung einer Anzahl der hervorragendften Werke giebt, fowie dafs uns durch Elsheimer's Schüler und Nachfolger eine beträchtliche Zahl feiner Compofitionen in Stichen überliefert find, namentlich durch Hendrick Goudt,

Jan van de Velde und Wenzel Hollar. Erfchwerend wirkt hingegen der Umftand, dafs Elsheimer's Gemälde in Folge ihrer Beliebtheit und der hohen Preife, die trotz ihres geringen Umfanges dafür bezahlt wurden, fchon gleichzeitig und zwar oft von gefchickten Künftlern [1]) und Nachahmern des Meifters treu copirt wurden, fowie dafs andererfeits, nach Sandrart's Mittheilung, einzelne feiner Schüler (wie J. Th. von Hagelftein) ganz in der Manier ihres Lehrers arbeiteten, fodafs fchon damals ihre Gemälde mit den feinigen verwechfelt wurden: und grade von diefem Hagelftein find wir leider nicht im Stande, auch nur Ein völlig zweifellofes Werk nachzuweifen. Erfchwerend wirkt fchliefslich auch der Umftand, dafs wir die Entwickelungsgefchichte des Künftlers nur unvollftändig kennen und namentlich nur wenige Jugendwerke mit einiger Sicherheit nachzuweifen wiffen, fodafs die von der gewöhnlichen Art und Gröfse abweichenden Bilder fchon defshalb leicht dem Meifter abgefprochen werden.

Die meiften hervorragenden Gemälde Elsheimer's finden fich in den Sammlungen feines Vaterlandes, in Deutfchland.

Sein Geburtsort Frankfurt fteht hier zwar hinter mehreren anderen Städten zurück, worüber fchon Sandrart klagt; aber immerhin gebührt ihm doch vor Rom der Vorzug, wo fich meines Wiffens nicht ein einziges echtes Werk Elsheimer's findet, obgleich diefer hier feine zweite Heimath und die eigentliche Stätte feiner Thätigkeit fand.

In der Sammlung des Städtifchen Archivs zu Frankfurt befindet fich das frühefte Jugendwerk Elsheimer's, die Anficht feiner Vaterftadt, von Sachfenhaufen aus genommen

---

[1]) Im Katalog von Rubens' Nachlafs wird »ein Opfer« von Rubens' Hand nach A. E., in G. Hoet's »Katalogus« (II, 363) eine Copie Poelenburg's nach E. erwähnt u. f. w.; bekanntlich foll nach Houbraken auch G. Dou die »Ceres« nach E. copirt haben.

(aus dem Prehn'fchen Kabinet, Nro. 737; auf Holz, Höhe 18 cm, Breite 22 cm). Kleinlich in der Behandlung, namentlich im Laubwerk, welches die Büfche wie Bienenfchwärme erfcheinen läfst, fchwer und trübe in der Färbung und felbft noch in der Perfpective theilweife verfehlt, läfst es doch den Künftler in feinen erften Anfängen erkennen. — Künftlerifch weit bedeutender find die beiden verhältnifsmäfsig umfangreichen Bilder des Staedel'fchen Kunftinftitutes. Das Opfer zu Lyftra (Kat. Nro. 337 [1]), eine figurenreiche, klare und lebensvolle Compofition, erinnert in den etwas plumpen Typen, der überreichen Färbung, dem dünnen Farbenauftrag, den bräunlichen Schatten und weifsen Lichtern noch an die deutfchen Vorgänger des Meifters, namentlich an Rottenhammer; es gehört daher wohl in die frühere Zeit feines römifchen Aufenthaltes. Das zweite, kleinere Gemälde, Bacchus als Kind unter den Nymphen von Nifa (Kat. Nro. 338), giebt ein überaus reizvolles, grofs gedachtes Bild eines ftillen Waldthals, mit einer Gruppe herrlicher Bäume im Vordergrunde. Die leuchtende Färbung und der emailartige Farbenauftrag weifen diefes Hauptwerk in die mittlere Zeit des Künftlers. Beide Bilder find von trefflicher Erhaltung.

Aufser diefen find mir nur noch zwei echte Bildchen von Elsheimer's Hand in Frankfurt bekannt, wenig bedeutende Gegenftücke, welche fich früher in der Sammlung des Senators Gwinner befanden. Das eine, im Befitze des Herrn Dr. W. Gwinner, zeigt Chriftus auf dem Wege nach Emmaus; eine Ruine zwifchen dichtem Bufchwerk im Mittelgrunde des Bildes nimmt den gröfsten Theil deffelben ein und macht dadurch den Eindruck in ähnlicher Weife unruhig wie auf dem Gegenftück bei Herrn Karl Anton Milani, einer

---

[1]) Terweften (S. 495) erwähnt das Bild auf der Verfteigerung van Heemskerk im Haag am 7. October 1765.

Ruhe auf der Flucht, der mit Bufchwerk und Ruinen bedeckte Bergabhang am gleichen Platze.

Die im Befitz des von Cronftett'fchen Damenftifts in Frankfurt befindliche, von Soutmann geftochene kleine Marter des hl. Laurentius halte ich nur für eine alte Copie. Das Original ift mir nicht bekannt. Eine beffere, ja treffliche alte Copie deffelben Bildes hat die National-Galerie in London mit der Sammlung Wynn Ellis erhalten; für ein Original Elsheimer's, wofür es der Katalog ausgiebt, fcheint es mir doch etwas zu kleinlich und zu trocken. Eine geringe Copie befitzt die Galerie zu Innsbruck, eine freie Wiederholung, offenbar von der Hand des jüngeren Frans Francken, die Galerie in Afchaffenburg (Nro. 781).

Die Dresdener Galerie hat vier Gemälde Elsheimer's aufzuweifen, darunter drei treffliche. Durch Goudt's Stich (vom Jahre 1612) am bekannteften ift das durch die Wiedergabe der verfchiedenften Lichteffecte berühmte kleine Interieur, welches Jupiter und Merkur darftellt, die von Philemon und Baucis bewirthet werden (Kat. Nro. 1843). Ueber die eigenthümlichen Vorzüge der Compofition und Beleuchtung in diefem Bilde habe ich mich bereits ausgefprochen; die Zeichnung ift entfprechend meifterhaft und grofs gehalten trotz des kleinften Umfanges, und die Behandlung demgemäfs weich und faft breit; die reichen harmonifchen Localfarben kommen trotz des verfchiedenartigen künftlichen Lichtes noch zu bedeutender Wirkung. — Auf gleicher Höhe fteht die Anficht eines bewaldeten Bergthales, in deffen Vordergrunde Jofeph dargeftellt ift, wie er von feinen Brüdern in den Brunnen gefenkt wird (Kat. Nro. 1842). Landfchaft und Figuren halten fich hier etwa das Gleichgewicht; die Landfchaft ift von einer Beftimmtheit und Gröfse der Formen, die fie dem Dughet nähert, die Figuren find von einer Meifterfchaft und Energie in der Bewegung wie in der Formenbehandlung,

dafs fie einem Rubens Ehre machen würden. Der Farbenauftrag ift trocken-paftos. — Die Flucht nach Aegypten (Kat. Nro. 1841), welche diefen Gegenftand ausnahmsweife bei Tageslicht und bei felten tiefer Färbung und fetter, faft flüchtiger Behandlung zeigt — Eigenthümlichkeiten, die auf des Meifters letzte Zeit deuten —, ift in der vorwiegenden Landfchaft mit ihren vollen, üppig belaubten Baumgruppen von ähnlicher Schönheit. — Ein dem Elsheimer nur als fraglich zugefchriebenes Bild, die Judith mit etwa drittel lebensgrofsen Halbfiguren (Kat. Nro. 1844), fcheint mir ein echtes, wenn auch wenig erfreuliches Jugendwerk feiner römifchen Zeit zu fein, das in der glafigen Färbung, in der fchwachen und charakterlofen Zeichnung mit den Bildern im Belvedere und beim Grafen Czernin in Wien die auffallendfte Verwandtfchaft hat. Vielleicht ift dies Bild die jetzt verfchollene Judith des Meifters, die aus Rubens' Nachlafs in den Befitz Philipp's IV. überging.

Von gleicher Bedeutung für Elsheimer, wie die Dresdener Galerie, ift die Pinakothek zu München, wenn auch die fünf echten Werke, welche fie vom Meifter befitzt, diefen nicht in gleicher Weife von feiner günftigften, anfprechendften Seite zeigen. Schon in dem ungewöhnlich grofsen Format weichen mehrere derfelben von feiner gewöhnlichen Art ab. Ueber die beiden grofsen intereffanten Compofitionen, das Martyrium des hl. Laurentius (Kat. Nro. 746) und das von Sandrart ausführlich als »Contento« befchriebene allegorifche Gemälde (Kat. Nro. 772), zu welchen die Albertina zwei grofse Zeichnungen befitzt, habe ich mich bereits früher ausgefprochen. Letzteres Bild ift neben der Compofition noch von befonderem Intereffe durch äufserft feine und doch leichte Ausführung, aufserordentlich reiche Färbung und ausgebildetes Helldunkel. — Ebenfo bekannt ift durch Goudt's Stich die Flucht nach Aegypten (Kat.

Nro. 778). Die fein beobachtete Wirkung des Mondlichts, das voll über die reiche Waldlandfchaft ausgegoffen ift, wird leider durch Uebermalungen in einem grofsen Theile des Bildes beeinträchtigt.

In dem Brand von Troja (Kat. Nro. 776), leider gleichfalls früher durch fcharfes Putzen befchädigt, ift eine ebenfo reiche und bewegte Darftellung gefchildert wie in dem »Contento«; allein die Figuren find weder annähernd fo gut gezeichnet noch fo glücklich componirt. Auf das befondere Intereffe, welches diefes Bild durch feine mannigfache und kunftreiche Beleuchtung erweckt, ift bereits oben aufmerkfam gemacht worden. — Ein echtes Bildchen endlich, auf das mich Dr. Bayersdorfer aufmerkfam machte, befitzt die Pinakothek in dem früher unter der Bezeichnung »Art des P. Bril« aufgeführten Waldthal, worin eine kleine Herde zum Waffer getrieben wird (Kat. Nro. 836 a), der Landfchaft mit dem Johannes bei Prof. Thaufing verwandt, aber kühler und fchwerer in der Färbung. Das Gegenftück diefes Bildchens (Nro. 836 c) ift von einem fpäteren Nachahmer Elsheimer's in der Art des Eglon van der Neer. — Nicht von Elsheimer ift meines Erachtens die ihm zugefchriebene Predigt des Täufers (Kat. Nro. 781); die trockene, nüchterne Färbung, der völlig abweichende Baumfchlag und die geringe Zeichnung der Figuren deuten auf einen Nachfolger Elsheimer's.

Faft die gleiche Compofition wie das Münchener Bild zeigt auch die Flucht nach Aegypten in der Galerie des Ferdinandeums zu Innsbruck (Nro. 92, aus der Tfchager'fchen Sammlung ftammend). Das Bild ift jedoch wefentlich kleiner (260 mm breit und 195 mm hoch, auf Kupfer), hat aber vor dem erftgenannten Bilde neben der befferen Erhaltung feinere Färbung, gröfsere Klarheit der Schatten und liebevollere Durchführung des Laubwerks in den impofanten Baumgruppen voraus.

Die Berliner Galerie befafs bis vor Kurzem kein Werk des Meifters, oder richtiger: man glaubte dort wenigftens keines zu befitzen; denn von den drei (wenn man will fogar acht) Gemälden, die jetzt den Namen Elsheimer's führen, find zwei nicht etwa für hohe Summen neu erworben, fondern durch einfache Umtaufe der Galerieverwaltung — die feltene und angenehme Pflicht der Taufe aus Unbekanntem zu Bekanntem, aus Verkanntem zu Anerkanntem — für die Galerie gewonnen; das dritte Bild ift ein neuer Ankauf (1881). Das eine diefer Bilder (Kat. Nro. 664), eine Art Altärchen, worin in formlofer Weife fechs kleine Darftellungen aus dem Leben der Maria zufammengeftellt find, ift fchon als ein Jugendwerk des Künftlers, das er noch in Frankfurt ausführte, befprochen worden. Das gröfsere Mittelbild ftellt die Himmelfahrt und Krönung der Maria dar; darunter befindet fich die Darftellung des Todes der Maria; an den Seiten, links: die Verkündigung und die Geburt, rechts: die Begegnung und Anbetung der Könige. — Das zweite Gemälde, eine Waldlandfchaft mit Syrinx und Pan (Nro. 664 A), befand fich unter den kürzlich aus dem Kupferftichkabinet ausgefchiedenen Miniaturen. Im Vordergrunde zuäufserft links erklimmt die Nymphe Syrinx erfchreckt das Ufer eines ftillen, von hohen Bäumen eingefafsten Teiches, von deffen entgegengefetztem Ufer Pan herbeieilt im Begriff, in das Waffer zu fpringen, aus dem er die badende Nymphe aufgefcheucht hat. Hinter dem Baumesdickicht fteigt rechts ein Berg zu einer abgeflachten Doppelkuppel an, über deren fpärlich bewachfene Abhänge die Abendfonne ihr magifch fpielendes Licht ergiefst. Diefe Lichtwirkung, die Leuchtkraft, Tiefe und Klarheit der Farbe, verbunden mit der weichen, leichten Behandlung weifen diefes fchöne Bildchen, das leider etwas durch Putzen gelitten hat, in die fpätere Zeit des Künftlers. Es ift auf Kupfer gemalt und mifft 20 cm in der Breite bei 14 cm in

der Höhe. — Neuerdings ift dazu noch aus der Sammlung des Marquis de Ganey in Paris (früher Pourtalès) ein interessantes Bild aus der früheren römifchen Zeit hinzugekommen, der hl. Martin einen Bettler mit feinem Mantel bekleidend. Wie in den meiften Bildern diefer Zeit liegt der Hauptaccent in den Figuren. Der fchöne jugendliche Heilige auf braunem Schecken zertheilt mit dem Schwerte feinen Mantel, deffen eine Hälfte der junge Bettler, der dankbar zu feinem Wohlthäter aufblickt, um feine nackten Glieder zu fchlagen im Begriff ift. Die Auffaffung ift ebenfo originell wie tief empfunden, die Zeichnung trefflich, die Darftellung gefchickt in das Rund componirt, die Färbung und theilweife auch die Ausführung der Figuren ftark von Tintoretto und Caravaggio beeinflufst. Die Landfchaft, die nur als Ferne in gefchickter Weife als Hintergrund der Figuren angebracht ift, verräth auf den erften Blick den Adam Elsheimer, während Färbung und Auffaffung es begreiflich erfcheinen laffen, dafs das Bildchen bisher als das Werk eines Italieners, des Guercino, galt.

Berlin enthält aufserdem im Privatbefitz noch zwei bisher unbeachtete Gemälde Elsheimer's. In meinem Befitz befindet fich eine kleine ovale Landfchaft mit Merkur und Argus als Staffage, die ich 1870 in Wien auf einer Verfteigerung erwarb. Vorn in der Mitte des Bildes fteht der Götterbote, dem der links fitzende Argus über den Weg Auskunft zu ertheilen fcheint; hinter ihm vor hohen Bäumen die Kuh, weiter zurück einige Pferde; rechts erblickt man über Feldern, auf denen das helle Korn auffpriefst, einen niedrigen Hügel mit Bufchwerk und antiken Ruinen auf der Höhe. Das Bild ift auf Kupfer gemalt, 22 cm breit und 16 cm hoch. Die beiden Figuren find trefflich gezeichnet und ftehen vorzüglich in der Landfchaft, die fich durch die Helligkeit der Luft auszeichnet, während die Compofition im Mittelgrunde etwas zu unruhig ift. Nach der tiefgrünen

Färbung des Laubes und der fetten Behandlung ein ſpätes Bild des Meiſters. — Daſſelbe gilt auch für ein ſehr viel umfangreicheres Gemälde mit der Darſtellung des barmherzigen Samariters bei Herrn Otto Pein. Es iſt auf Kupfer gemalt und miſſt 36 cm in der Höhe bei 53 cm in der Breite. In einer bergigen Landſchaft, in deren Mittelgrunde ſich ein ſteiler Felſen mit hohen Bäumen erhebt, ſind vorn ganz links zwei Kriegsleute im Begriff, den Halberſchlagenen auszuplündern; neben ihnen ſteht ein Vorgeſetzter; rechts im Mittelgrunde ſieht man den Leviten mit dem Eſel von dannen ziehen. Die Behandlung iſt ſehr leicht und flüſſig, die Farbenſtimmung beſonders tief.

Die Gemälde der Galerie zu Braunſchweig ſind ſchon oben näher gewürdigt. Die »Landſchaft mit Bergferne« (Nro. 769), wie ich nachzuweiſen ſuchte, eine frühe Arbeit der römiſchen Zeit, iſt das umfangreichſte mir bekannte Bild des Meiſters, von ſeinem Selbſtportrait abgeſehen. Wenn dieſe ungewöhnliche Gröſse, die geringere Zeichnung der wenigen unbedeutenden Figürchen, theilweiſe auch die Behandlung des Vordergrundes auf den erſten Blick an der Echtheit des Bildes zweifeln laſſen und mich bewegen, daſſelbe ſeiner früheren Zeit zuzuweiſen, ſo iſt doch ſchon die ganze Auffaſſung, die feine Stimmung, die leuchtende Färbung durchaus charakteriſtiſch für Elsheimer und zwar nur für dieſen. Das zweite Gemälde, die durch Goudt's Stich allgemein bekannte »Aurora« (Nro. 770), hat leider den gröſsten Theil ihres Reizes, worin ſie einſt trotz ihres winzigen Umfanges mit Claude Lorrain wetteifern konnte, durch unbarmherzige Verputzung und Nachdunkeln der Schatten eingebüſst.

Grade durch ſeine köſtliche Erhaltung zeichnet ſich ein bisher unbeachtetes Bildchen der Aſchaffenburger Galerie aus, Chriſtus zwiſchen den beiden Jüngern auf dem Wege

nach Emmaus. In hügeliger Landfchaft liegen im Mittelgrunde zwei kleine Seen, zwifchen denen man eine kleine italienifche Ortfchaft gewahrt. In der ruhigen Fläche des vorderen Sees fpiegelt fich das phosphorgelbe Abendlicht, das über den Horizont ausgegoffen ift. Die kleinen Figuren find von gefchickter Zeichnung, die Färbung der Landfchaft von einem klaren hellen Grün, und das Ganze wieder von äufserfter Vollendung. Diefes kleine Meifterwerk erfcheint wie ein Gegenftück zu der »Aurora« der Braunfchweiger Galerie, welche es jedoch bei dem jetzigen Zuftande derfelben weit übertrifft.

Auch die Kunfthalle zu Hamburg befitzt ein echtes Bildchen Elsheimer's (Nro. 52), eine waldige Landfchaft mit bergiger Ferne, in welcher der hl. Hieronymus und ein Engel als Staffage angebracht find, weich und breit in der Ausführung, die verhältnifsmäfsig grofsen Figuren und namentlich der Löwe fogar flüchtig.

Ein ganz kleines echtes Bild ift der hl. Laurentius in der Carlsruher Galerie (Nro. 164, alte Nro. 395), welcher, auf den Roft lehnend, in einer Landfchaft mit reizender Bergferne fteht. Das Bildchen ift der gleichen (mir in Bezug auf die Echtheit zweifelhaften) Darftellung in den Uffizien fehr verwandt, wenn nicht damit übereinftimmend, in der Landfchaft derfelben überlegen, in der Zeichnung und in der Behandlung des Colorits aber gleichfalls noch mäfsig und in der Färbung noch kalt, fodafs es wohl feiner früheren Zeit zugewiefen werden mufs. Das Mufeum in Montpellier befitzt eine meines Erachtens echte Wiederholung diefes Bildchens.

In Köln befitzt Herr Raderfchatt ein echtes, jedoch wenig erfreuliches Gemälde Elsheimer's, Hagar in der Wüfte darftellend. Es ift ausnahmsweife auf Holz gemalt. Hagar und der Engel im Vordergrunde find für die ungewöhnliche Gröfse zu plump; der Wald in der Ferne ift im Baumfchlag

zu kleinlich. Danach gehört das Bild in die frühere Zeit des römischen Aufenthaltes. — Später entstanden ist das weit anziehendere Bildchen bei Herrn Clavé von Bouhaben in Köln, einen heimlichen Waldsee darstellend; als Staffage Christus, den der Teufel auffordert, Steine in Brot zu verwandeln. Die Figuren ganz klein; die Landschaft in tief grüner, leuchtender Färbung, fett gemalt; der Baumschlag ähnlich wie in vorgenanntem Bilde.

Die Wiener Galerien haben eine Anzahl Werke des Meisters aufzuweisen, die wesentlich für seine frühere Entwickelung von Interesse sind. Die »Ruhe auf der Flucht« im Belvedere (Nro. 16 im vierten Saale des zweiten Stockes) ist ein sehr charakteristisches Werk der ersten Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Italien. Die Composition ist im Wesentlichen Correggio's Madonna della Scodella entlehnt; die Figuren haben jedoch etwas oberflächlich Akademisches, die Färbung hat eine Helligkeit von unangenehmer Härte; beides verräth den Einflufs der römischen Schule. Feineres Eingehen in die Natur fehlt sowohl in den verhältnifsmäfsig grofsen Figuren wie selbst noch in der Landschaft. — Von ganz ähnlichem Charakter und aus gleicher Zeit ist auch eine »Geburt Christi« in der Galerie Czernin, welche auch fast den gleichen Umfang (36 cm Höhe bei 28 cm Breite) und die gleiche Gröfse der Figuren hat, wie das Bild des Belvedere. Auch hier zeigt sich namentlich Correggio's Einflufs und zwar das Vorbild seiner »Nacht«. Elsheimer's Eigenart beweist sich schon in der mannigfachen, geschickten Beleuchtung: während das Hauptlicht vom Kinde ausgeht, ist die Gruppe der Hirten durch mehrere Kerzen und Fackeln, die landschaftliche Ferne durch das Licht des Mondes erhellt.

Ein Bildchen der Galerie der k. k. Akademie stimmt im Wesentlichen mit einem bekannten von Hollar in der Galerie Arundel unter dem Namen »das Reich der Venus«

geftochenen Gemälde des Fitzwilliam Mufeums in Cambridge überein. Beide Bilder erfcheinen mir nach wiederholter Vergleichung Originale zu fein. Das Wiener Bildchen ift von befonders klarer, emailartig aufgetragener Färbung und trefflich erhalten.

Hervorragender und ganz originell in der Auffaffung ift das einzige echte Bild Elsheimer's in der Galerie Liechtenftein, die Flucht nach Aegypten (Kat. Nro. 1021). Die Compofition weicht völlig von der durch Goudt's Stich bekannten, wie von anderen Darftellungen deffelben Gegenftandes von Elsheimer ab. Unter hohen Bäumen liegt links ein altes rohes Steinhaus, anfcheinend eine Herberge; über den Wipfeln der Bäume, unter denen in der Ferne Hirten am Feuer fitzen, fteigt der Mond voll empor; vorn auf dem Wege, von hinten gefehen, Maria mit dem Kinde auf dem Efel reitend, den Jofeph leitet, eine Fackel in der Hand. Die Auffaffung ift realiftifcher, als wir von Elsheimer gewohnt find, aber dabei von grofsem Reiz; die Behandlung weift auf die mittlere Zeit des Künftlers.

Das anziehendfte Bildchen Elsheimer's in Wien befindet fich im Befitze des Herrn Profeffor Moritz Thaufing (auf Kupfer, 17 cm breit, 13 cm hoch). Ein ftilles, breites Waffer zieht fich von vorn in das Bild hinein, bis es fich unter hohen Bäumen verliert. Ueber dem Walde erhebt fich ein Hügel, von Bufchwerk bedeckt, worüber einzelne hohe Fichten herausragen. Vorn links fitzt in ftiller Befchauung Johannes der Täufer, einen rothen Mantel über dem Lammsfell. Das helle Sonnenlicht breitet feinen heiteren Schein über diefe einfache Landfchaft, die in dem blonden Grün des Laubes, in dem emailartigen Farbenauftrag, in der Zeichnung und Charakterifirung der Bäume zu den vollendetften Werken Elsheimer's gehört und doch, trotz ihres geringen Umfangs, keineswegs miniaturartig oder gequält erfcheint.

Unter den Sammlungen aufserhalb Deutfchlands fteht die Galerie der Uffizien[1]) zu Florenz nach Zahl und Bedeutung ihrer Gemälde Elsheimer's obenan. Das Selbftportrait des Meifters (Kat. Nro. 439) haben wir bereits früher befprochen. — Die beiden gröfseren Compofitionen: der fchalmeiblafende Hirt (Nro. 758) und die Töchter der Aglaia, von Merkur zum Tempel geleitet (Nro. 793), erwecken ein gleiches Intereffe für die Landfchaft wie für die Figuren und find in jeder Beziehung Meifterwerke des Künftlers, wefshalb fie fchon bei der Charakteriftik deffelben ihre Würdigung erfahren haben. Behandlung und Färbung find im engen Raum energifch und die Pinfelführung weich und leicht, wonach beide Bilder feiner mittleren beften Zeit angehören werden. Ein Theil des letztgenannten Bildes ift von Hollar geftochen, woraus wohl gefchloffen werden darf, dafs dasfelbe fich damals im Befitz des Graf Arundel befand. — Einen früheren Charakter als diefe Bilder trägt die miniaturartig durchgeführte kleine Waldlandfchaft, in welcher Hagar, vom Engel getröftet, als Staffage angebracht ift (Nro. 772); in der Färbung fällt der eigenthümlich matt-graue Ton auf, wie ihn kein anderes Gemälde des Meifters befitzt. — Neben diefen trefflichen Werken können die beiden Bilder (Nro. 771 und 773), in welchen je fünf kleine Darftellungen von einzelnen Heiligen oder biblifchen Scenen in Landfchaften vereinigt find, nicht als Originale beftehen. Die weiche, flauere Behandlungsweife, der etwas ins Violette gehende Ton der undurchfichtigen Färbung find Merkmale, die mir deutlich auf C. Poelenburg als den Verfertiger diefer Bild-

[1]) Ich gebe hier die Mafse der Bilder, weil der Katalog der Uffizien, der mit denen der meiften anderen italienifchen Galerien auf gleicher Höhe fteht, diefe überhaupt nicht angiebt. Nro. 439 ift hoch 52 cm, breit 46 cm; Nro. 793 hoch 195 mm, breit 255 mm; Nro. 772 hoch 105 mm, breit 14 cm; die kleinen Bildchen in Nro. 771 und 773 etwa jedes hoch 10 cm, breit 7 cm.

chen hinzuweifen fcheinen. Acht derfelben finden fich mit den gleichen Gegenftänden der Darftellung und, wenn mich meine Erinnerung nicht täufcht, im Wefentlichen gleich oder ganz ähnlich bei etwa gleichen Mafsen auch in der Galerie zu Petworth; und zwar find dort die Bildchen, die ich gleich zu befchreiben habe, den gleichen Darftellungen in den Uffizien entfchieden überlegen. Von den zwei Darftellungen, die fich in Petworth nicht finden: Abraham's Opfer und der hl. Laurentius, ift der letztere ganz ähnlich oder gleich und entfchieden beffer in der Carlsruher Galerie, wo ich ihn bereits erwähnt habe. Nur für erfteres Bildchen weifs ich das Original nicht nachzuweifen.

Ueber die fechs gröfseren Landfchaften, welche im Mufeo Nazionale zu Neapel unter der Bezeichnung »Scuola Fiaminga« im letzten Saal der niederländifchen Schulen aufgeftellt find (unter den Nro. 2, 7, 13, 18, 49 und 54), habe ich bereits gelegentlich der Frage nach der Entwickelung des Künftlers gefprochen und diefelben dort als echte Werke feiner Jugendzeit nachzuweisen mich bestrebt. Mit Ausnahme von Nro. 13, worin Thefeus und Ariadne als Staffage eingeführt find, enthalten diefe bergigen italienifchen Landfchaften, von feltenem Umfange für den Künftler, als Staffage fämmtlich Scenen aus dem Mythos des Ikarus.

Zwei Gemälde, die in die erfte Zeit feines Aufenthaltes in Rom fallen und wie die obengenannten als Werke des Meifters verkannt find, befitzt auch die Akademie zu Venedig. Das eine, im Katalog als unbekannt aufgeführte und als »Familienfcene« bezeichnete Bild (Kat. Nro. 245; auf Holz, 26 cm hoch, 18 cm breit), ftellt die Verleugnung Christi durch Petrus dar. Die Magd fowohl wie Petrus, die beiden einzigen Figuren in dem Raum, der durch Kerzenlicht erleuchtet ift, find in eigenthümlich haftiger, faft ungefchickter Bewegung. Die Beleuchtung zeigt den Einflufs

Caravaggio's, die Färbung daneben auch den der Venetianer. — Das zweite Gemälde, welches ich gleichfalls dem Elsheimer zuſchreiben zu müſſen glaube, iſt die Stäupung Christi, die der Katolog dem Gottfried Schalcken beimiſst (Nro. 204; Kupfer, 34 cm hoch und 27 cm breit; die Figuren etwa 28 cm hoch). Auffaſſung und Compoſition ſind eigenthümlich packend und grofsartig und weiſen deutlich auf das Vorbild von Sebaſtiano del Piombo's berühmtem Wandbild der gleichen Darſtellung in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Die Geſtalten ſind von ausnahmsweiſer Gröſse, gut gezeichnet und lebendig bewegt; die Färbung bei der düsteren Beleuchtung, die von einem Kohlenbecken am Boden ausgeht, iſt von venetianiſcher Tiefe und Kraft. Doch läſst die Beleuchtung ſowohl als die Gewandung des als Türken gekleideten Auſſehers im Hintergrunde und die Behandlung des Nackten Elsheimer als den Künſtler erkennen.

Nicht beſtechend und auf den erſten Blick nicht einmal wie ein Original wirkt ein kleines Bild Elsheimer's in der schönen Sammlung des Senators Morelli in Mailand. Daſſelbe hat ſo ſtark gelitten, daſs es wie ein unfertiges Bild erscheint. Im Vordergrunde ſitzt der hl. Hieronymus, dem ein Engel das Buch hält, in dem er lieſt; rechts blickt man in ein waldiges Fluſsthal. Leicht und breit angelegt bei kühler Färbung, iſt das Bild wohl in die mittlere Zeit des Künstlers zu ſetzen.

Der Louvre in Paris beſitzt zwei Gemälde von Elsheimer's Hand. Die Flucht nach Aegypten (Kat. No. 159) ſtimmt ſelbſt in den Gröſsenverhältnissen faſt vollſtändig mit der gleichen Darſtellung in der Pinakothek zu München und dem Stiche Goudt's überein. Dennoch ſcheint mir an der Originalität des Bildes, das vor dem Münchener ſorgfältigere Zeichnung der Figuren und leichtere, weichere Behandlungsweiſe voraus hat, kein Zweifel. — Der barmherzige Sama-

riter (Kat. Nro. 160) ift der oben genannten grofsen Darftellung deffelben Gegenftandes im Privatbefitz zu Berlin in Auffaffung und tiefer Stimmung der kräftig behandelten und leuchtenden Färbung nahe verwandt und gehört daher auch wohl, wie diefes, der fpäten Zeit des Künftlers an; die auffallend grofsen Figuren find auch hier — wie der Meifter es überhaupt liebt — in der äufserften Ecke des Bildes ganz vorn angebracht.

Im Privatbefitz in Paris ift mir nur Ein echtes Bild Elsheimer's bekannt, eine kleine Flucht nach Aegypten, bei Mr. Rothan, etwa 8 cm breit und 12 cm hoch. Der kleine Zug geht den Berg hinab; feine Form und nette Figürchen zeichnen das Bildchen aus. — Eine grofse Predigt Johannes' d. T. im Befitze von Baron Adolph Rothfchild halte ich nicht für ein Werk Elsheimer's. Die kalte Färbung, die kleinlich behandelte landfchaftliche Ferne, wie die Typen habe ich bei unferem Künftler nicht gefunden. Nach der Uebereinftimmung mit zwei gleichfalls unter Elsheimer's Namen gehenden Bildern von ähnlichem Umfange bei Fürft Liechtenftein (Nro. 538 und 541) und einer Anbetung der Hirten im Befitze von Mr. Ferral in Paris möchte ich diefe Bilder fämmtlich ein und demfelben Nachfolger Elsheimer's zuschreiben.

In der fehr gewählten Sammlung holländifcher Gemälde des Mufée Fabre in Montpellier (Nro. 202) befindet fich ein Bildchen Elsheimer's, der hl. Laurentius in einer Landfchaft, mit dem oben befchriebenen Bilde in Carlsruhe auch dem Umfange nach faft völlig übereinftimmend, aber von gleich kräftiger Färbung und emailartigem Farbenauftrag, fodafs es mir eine eigenhändige Wiederholung zu fein fcheint. Sonft ift mir in franzöfifchen Provinzialgalerien kein echtes Gemälde von Elsheimer's Hand bekannt.

Ein köftliches Bildchen, welches das Mufeum Boymans

in Rotterdam befafs, Chriftus im Oelgarten, ift leider 1864 beim Brande des Mufeums mit zu Grunde gegangen. Soweit mir bekannt, war daffelbe das einzige echte Werk Elsheimer's in Holland; denn die beiden unter feinem Namen bekannten Bildchen im Mufeum des Haag find weit fpätere Producte von einem dem F. Moucheron verwandten Künftler (fehr wahrfcheinlich, nach der Infchrift auf der Rückfeite, von Jan Lap, wie wir fpäter fehen werden).

Die englifchen Galerien, namentlich die Privatfammlungen, befitzen eine beträchtliche Zahl von Gemälden Elsheimer's. Mehrere der von Waagen in feinen »Art Treafures« erwähnten Bilder habe ich leider nicht gefehen; da aber Waagen andere Bilder Elsheimer's in verfchiedenen von ihm befchriebenen Sammlungen gar nicht erwähnt und offenbar dem Meifter nur ein geringes Intereffe entgegenbrachte, fo ift wohl mit Sicherheit anzunehmen, dafs fich in den englifchen Privatgalerien aufserdem noch eine Anzahl echter Gemälde Elsheimer's unbeachtet finden werden. Die neueren englischen Sammler haben allerdings keinerlei Intereffe an Elsheimer gezeigt, und auch im vorigen Jahrhundert haben fich Bilder von ihm wohl wefentlich nur vereinzelt mit Sammlungsankäufen in die Galerien verirrt. Aber einer der gröfsten und kunftfinnigften Sammler des fiebenzehnten Jahrhunderts, Graf Arundel, welcher 1646 (noch ehe fein hoher Gönner das Haupt auf das Schaffot legen mufste) auf einer Reife in Italien ftarb, hatte eine grofse Vorliebe für unferen Meifter; und aus der reichen uns durch Hollar's Stiche bekannten Sammlung, welche er von Elsheimer's Werken — Gemälden wie Zeichnungen — zufammenbrachte, haben fich die meiften Galerien Englands, welche jetzt Gemälde des Meifters befitzen, recrutirt. Mit grofser Wahrfcheinlichkeit dürfen wir auch die meiften jetzt verfchollenen Bilder der

Arundel-Collection, foweit fie nicht etwa zu Grunde gegangen find, noch im englifchen Privatbefitz vermuthen.

Zu diefen Bildern gehören zunächft zwei Gemälde Elsheimer's im Fitzwilliam Mufeum zu Cambridge (Nro. 55 und 32), »Pallas« und »Venus«; das dritte Stück der Folge, die »Juno«, ift uns nur noch durch Hollar's Stich bekannt. Die Göttinnen find jede in ihrem Reich dargeftellt: Pallas als Befchützerin von Kunft und Wiffenfchaft fitzt in voller Rüftung im Vordergrunde eines durch verfchiedene Lichter beleuchteten Zimmers, in welchem weiter zurück Künftler nach dem Modell zeichnen und Gelehrte in ihre Arbeit vertieft find. Venus hockt nackt im Vordergrunde einer heiteren Waldlandfchaft, in deren Grunde tanzende Nymphen und Satyrn fichtbar werden; neben ihr fteht Amor. Beide Bilder haben leider gelitten; erfteres ift dabei noch durch Nachdunkeln faft unkenntlich geworden. Die Behandlung war weich, die Färbung befonders kräftig und tief.

Von wefentlich gröfserem Intereffe ift jetzt bei feiner trefflichen Erhaltung ein etwas gröfseres Bild derfelben Sammlung, Amor und Pfyche (Nro. 45). Amor fteht mit einer Fackel in der Linken vor der links fitzenden Pfyche, auf welche ein bekleideter Alter hinter Amor lebhaft einfpricht. Das Bild ist keineswegs eines der umfangreicheren des Künftlers (das Verhältnifs der Breite zur Höhe beträgt etwa 20 : 30 cm), aber die Figuren nehmen darin einen ausnahmsweife bedeutenden Raum, mehr als die halbe Bildhöhe, ein; fie find alfo faft fo grofs wie die Geftalten in einer feiner gröfseften Compofitionen, dem hl. Laurentius in München. Die Formen find etwas akademifch nüchtern; die Figur des Amor zeigt Benutzung eines antiken Vorbildes; die Färbung ift trotz des Fackellichtes aufserordentlich lebhaft, und Wirkung und Vertheilung des hellen Lichtes, das nicht nur einem Honthorft, fondern felbft Rembrandt in feinen früheften

Bildern, wie in dem Geldwechsler vom Jahre 1627 (in der Berliner Galerie), zum unerreichten Vorbild diente, zeugen vom feinſten Naturſtudium. Fette und flüſſige Behandlung weiſen das Bild in die ſpätere Zeit des Künſtlers. — Die Verſpottung der Latona in derſelben Sammlung (Nro. 13) iſt ein zierlich und leicht behandeltes Bildchen, das mir jedoch (ſoweit bei dem hohen Platze ein Urtheil möglich war) ſchon auf die Hand eines etwas vorgerückteren Künſtlers mit Anklängen an Rubens, namentlich in den reizenden Zwillingen, zu deuten ſcheint. Erinnere ich mich recht, ſo ſtimmt die Compoſition nicht ganz mit der, welche Hollar nach dem Bilde beim Graf Arundel ſtach; mit der gleichen Darſtellung des Künſtlers, welche uns durch den Stich von Magdalena de Pas überliefert iſt, hat ſie nichts zu thun.

Ein köſtliches Bild Elsheimer's, das leider durch ſtarke Uebermalung einen Theil ſeines Reizes eingebüſst hat, beſitzt der Herzog von Devonſhire in Chatsworth, eine Ruhe auf der Flucht: über dem Waldesdickicht, an deſſen Rande die hl. Familie Raſt gemacht hat, erglüht der Abendhimmel, den leichte Wolken bedecken, in prächtigſten Farben; in der Ferne rechts ſind Hirten um ein Feuer beſchäftigt. Die reiche Färbung, die fette meiſterhafte Behandlung, das unmittelbare volle Naturgefühl laſſen ſie wie eine in Miniaturform übertragene Schöpfung des Rubens erſcheinen. — Ein zweites Bildchen derſelben Sammlung hängt zu hoch für ſichere Beurtheilung. Es zeigt eine italieniſche Villa auf felſiger Höhe. Die Schatten ſind etwas zu ſchwer, aber der hell leuchtende Himmel ſpricht doch für den Meiſter ſelbſt. Ich erinnere mich leider nicht, ob das Bild mit der kleinen ovalen Landſchaft ähnlichen Motivs, die Hollar radirt hat (Vertue Nro. 42), übereinſtimmt.

Der Folge von Bildchen, welche ſich im Beſitze des Earl of Leconfield zu Petworth befinden, habe ich be-

reits oben, gelegentlich der gleichen Darftellungen in den Uffizien, die wahrfcheinlich nur gute Copien von Cornelis Poelenburg find, kurz Erwähnung gethan. Sie zeigen auf landfchaftlichem Hintergrunde die Heiligen: Petrus, Jacobus, Johannes d. T., Jofeph mit dem Chriftusknaben, Anna mit der kleinen Maria, Dominicus und den jungen Tobias mit dem Engel auf der Wanderung. Die Figuren find zum Theil noch etwas fchüchtern, die Färbung ift noch matt, die Behandlung jedoch fchon leicht; wir dürfen daher diefe Bildchen, die etwa 10 cm in der Breite bei 14 cm in der Höhe meffen und auf Kupfer gemalt find, der früheren Zeit Elsheimer's zuweifen.

Die Galerie des Marquis of Bute in London (früher in Luton Houfe) enthält ein befonders umfangreiches Gemälde Elsheimer's, die Begegnung des Elia mit Obadja, oder — wie Waagen die Staffage deutet — Jacob's Rückkehr nach Canaan. Am Abhange eines hohen, fpärlich bewachfenen Berges begrüfsen fich die beiden Propheten, deren Geftalten befonders edel aufgefafst find. Die Landfchaft ift reich an intereffanten Details, aber dabei grofs gehalten; die Färbung ift klar und leuchtend. Das Bild mifst etwa 40 cm in der Breite und 30 cm in der Höhe. Es trägt die Bezeichnung »Aelsheimer«, deren Originalität mir aber nicht völlig zweifellos fcheint. Eine — wie ich glaube etwas vergrösserte — Copie diefes Bildes befitzt die Cafseler Galerie unter des Meifters Namen (Nro. 164) und fogar mit der Bezeichnung A. Elshaimer. Ohne das Bild bei Marquis of Bute zu kennen, würde ich nicht wagen, das Cafseler Bild eine Copie zu nennen; die Vergleichung beider ergiebt aber, dafs letzteres etwas härter in der Färbung, kleinlicher in der Behandlung und leerer in den Formen, alfo wohl nur die fehr gelungene Copie eines tüchtigen Nachfolgers oder Schülers ift.

Die Winter-Exhibition der Royal Academy von 1879 brachte ausnahmsweife auch einmal ein Gemälde Elsheimer's,

den durch Goudt's Stich bekannten fogen. grofsen Tobias (Kat. Nro. 239), damals und auch jetzt wohl noch im Befitze des Mr. Samuel Sanders in Brighton. Leider ift das Bild, welches nach Angabe des Kataloges auf Holz gemalt und $7^1/_2''$ hoch und $11''$ breit ift, durch Putzen feines urfprünglichen Reizes faft ganz beraubt. Es ift wohl daffelbe Bild, welches Waagen im Befitze des Mr. E. Phipps befchreibt.

Waagen erwähnt in feinen Treafures einige andere Gemälde Elsheimer's in englifchen Privatfammlungen, die ich nicht gefehen habe. Befonders ausgezeichnet durch die energifche Lichtwirkung und die tüchtige Durchführung nennt er eine Befreiung des Petrus aus dem Gefängnifs bei Lord Elgin in Broom Hall, unweit Edinburg. — Zwei Gemälde führt Waagen ferner im Befitz des Lord Methuen zu Corfham Houfe auf, wo fie mir zufällig nicht zu Geficht kamen; Paulus auf Melita im Begriff die Natter ins Feuer zu fchleudern, welche ihn gebiffen hat, »ein fehr reiches Bildchen, worin fich die Neigung zum Abenteuerlichen, die Kunft der Beleuchtung und die Gewiffenhaftigkeit der Ausführung diefes feltenen Meifters in hohem Grade vorfinden«; und den Tod des Procris, worin »die Figuren weniger glücklich find als die mit wunderbarer Zartheit ausgeführte Landschaft«. — Endlich erwähnt Waagen noch eine kleine Landfchaft unter Elsheimer's Namen in Belvoir Caftle, über deren Echtheit er bei dem hohen Platze, den fie einnahm, kein ficheres Urtheil wagt.

Ein Bild, welches fchon feiner Herkunft nach allen Anfpruch auf Echtheit erheben darf, ift die Verfpottung der Ceres im Mufeo del Prado zu Madrid (Kat. Nro. 1345), das berühmte Bild, welches Goudt 1610 in Rom etwa in Originalgrösse geftochen hat, und welches aus Rubens' Nachlafs in den Befitz König Philipp's IV. kam. In der Färbung noch etwas fchwer und kühl, in der Behandlung

etwas zu feft und forgfältig — Eigenfchaften, welche das Bild noch in die frühere Zeit des Meifters, etwa in das Jahr 1605, verweifen —, ift es doch fchon von feiner Wirkung der verfchiedenen Lichter, ohne dabei dunkel in den Schatten oder unruhig zu fein. Allerorten glaubte man dies Bild zu befitzen: in den Galerien zu Braunschweig und Berlin, beim Fürft Liechtenftein in Wien u. f. f. Alle diefe Bilder find Copien. Wenn irgend ein zweites Bild neben dem Madrider Anfpruch auf Echtheit erheben darf — und darauf läfst der Umftand fchliefsen, dafs in Holland nach Houbraken's Angabe noch im fiebenzehnten Jahrhundert das Bild der Ceres mit 800 Gulden bezahlt wurde —, fo ift es, wenn mich meine Erinnerung nicht täufcht, eine wefentlich gröfsere Wiederholung diefes Gegenftandes im Befitze des Confuls Bamberg, z. Z. in Brüffel, ein Bild von grofser Kraft und Tiefe der Färbung. Derfelbe Sammler befitzt auch ein zweites kleineres, mir als zweifellos echt bezeichnetes Bild, eine Landfchaft, welche fich früher in der Schönborn'fchen Galerie zu Pommersfelden befand.

Paffavant befchreibt unter den Gemälden Elsheimer's auch eine mir unbekannte Flucht nach Aegypten im Befitze des Grafen Bentzel Sternau auf Emmerichshof bei Afchaffenburg; nach der Befchreibung ift das Bild ganz ähnlich componirt wie der gleiche Gegenftand in den Galerien zu München, Innsbruck und Paris, aber von geringerem Umfange.

Weit bedeutender als die Zahl diefer Bilder, über deren Echtheit ich zur Zeit kein beftimmtes Urtheil abzugeben vermag, ift die Zahl der Gemälde, welche Elsheimer's Namen entfchieden mit Unrecht tragen, fei es, dafs fie Copien nach feinen Compofitionen find, oder dafs fie von der Hand feiner Nachfolger und Nachahmer, des Poelenburg, Uytenbroeck u. A. herrühren. Eine Reihe derfelben find bereits

gelegentlich erwähnt. Ich nenne aufserdem die nicht oben fchon befchriebenen Bilder in den Galerien des Für-ften Liechtenftein und des Grafen Czernin zu Wien, ein Bildchen in der Sammlung der Kunftfreunde zu Prag, eine Landfchaft in der Efterhazy-Galerie zu Buda-Pefth (von M. van Uytenbroeck), Mars und Venus in der Galerie zu Caffel (Sammlung Habich, wahr-fcheinlich von M. van Uytenbroeck), die Befreiung des Petrus im Mufeum zu Stuttgart, zwei Bilder in der Galerie zu Gotha (deutfche Werke um 1700), eine Landfchaft mit einer Nymphe in der Galerie zu Meiningen, eine kleine Anbetung der Hirten in der Oldenburger Galerie, in England die Bilder in Dulwich, in Hamilton Palace, in der Ermitage zu St. Petersburg beide Gemälde, welche ihm der Katalog zufchreibt u. f. f.

Eine Aufzählung aller Gemälde, welche unter Elshei-mer's Namen auf alten Verfteigerungen vorgekommen find, würde nicht nur einen wefentlich gröfseren Raum voraus-fetzen, als mir hier zur Verfügung fteht: eine derartige Zu-fammenftellung würde auch deshalb immer nur von fehr bedingtem Nutzen fein, weil ohne Zweifel früher, wie jetzt, mehr unechte als echte Bilder Elsheimer's unter feinem Na-men gegangen und namentlich in den Handel gekommen find. Wohl aber fcheint es mir angezeigt, wenigftens auf eine kleine Anzahl von jetzt verfchollenen Gemälden aufmerkfam zu machen, welche nach den Sammlungen, in denen fie fich befanden, wenigftens die Wahrfcheinlichkeit, dafs fie echte Werke waren, für fich in Anfpruch nehmen dürfen. Von denfelben wird fich meiner Ueberzeugung nach der Verbleib eines guten Theiles beim nöthigen guten Willen der mafs-gebenden Galeriebeamten nachweifen laffen.

Dahin gehören zunächft drei von den vier Bildern, welche 1641 aus dem Nachlaffe von Rubens käuflich in den Befitz König

Philipp's IV. von Spanien gelangten, nämlich eine Verkündigung, eine Judith und eine kleine Landfchaft, zufammen für 1350 Gulden erworben, während für die jetzt im Mufeo del Prado ausgeftellte Ceres 450 Gulden gezahlt wurden. In den Vorräthen des Mufeums fah ich keines diefer Bilder; vielleicht find fie bei den Bränden der Schlöffer, welche die Zahl der berühmten Gemälde im königl. Befitze wefentlich verminderten, mit zu Grunde gegangen.

Ferner befafs die Kaiferin Katharina von Rufsland, die eigentliche Begründerin der köftlichen Galerie der Ermitage, aufser den jetzt darin ausgeftellten irrthümlich Elsheimer benannten Bildern, nicht weniger als fechs Gemälde unter Elsheimer's Namen, darunter drei aus der Crozat'fchen Sammlung, eine Provenienz, die allen guten Glauben verdient. Es waren dies ein Tobias mit dem Engel, eine Flucht nach Aegypten bei Mondlicht, zwei Landfchaften mit Bileam als Staffage, zwei andere Landfchaften mit dem hl. Chriftoph und mit dem Tobias auf der Reife, endlich ein Nachtftück mit Ceres, welche Proferpina fucht. Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Baron E. von Bruiningk finden fich davon jetzt noch vier in kaiferlichem Befitze, nämlich die letztgenannte Ceres und der Tobias in Gatfchina, die Landfchaften mit dem Tobias und mit dem hl. Chriftoph im Winterpalais. In Gatfchina find auch noch eine Verkündigung an die Hirten und eine Landfchaft mit einer Herde unter Elsheimer's Namen aufgeftellt. Jedoch erfchien Herrn von Bruiningk keines diefer Bilder als zweifellos echtes Werk des Meifters.

Endlich befafs die Cafseler Galerie, im vorigen Jahrhundert die befte Sammlung Deutfchlands nächft der Dresdener Galerie, vor ihrer Plünderung durch Napoleon I. fünf Gemälde unter Elsheimer's Namen, über deren Verbleib nichts bekannt ift, nämlich: die Geifselung Chrifti, Joel, Tobias auf der Reife, die Flucht nach Aegypten, endlich Herma-

phrodit und die Nymphe Salmacis, letztere beide von ſelten groſsem Umfange.

Auſserdem ſind natürlich bei den Nachforſchungen nach Gemälden Elsheimer's die alten Stiche, deren Originale verſchollen ſind, zu Rathe zu ziehen, wie Goudt's Stich der Enthauptung Johannis, Matham's Stich des hl. Franciscus, Hollar's Stiche der Verſuchung Chriſti, der Juno und verſchiedener Landſchaften, u. a. m.

Schon früher habe ich darauf hingewieſen, daſs ſich die von Elsheimer auf uns gekommenen Handzeichnungen keineswegs auf die wenigen Blätter beſchränken, welche ſeine Biographen aufzählen, und daſs Mander's Aeuſserung: *doch begheeft hem niet beſonders te teyckenen,* nur ſo zu verſtehen iſt, daſs Elsheimer in der Regel keine Acte und Naturſtudien zu machen pflegte, nicht aber ſo, daſs er überhaupt nicht zeichnete. Ja das Zeichnungenwerk Elsheimer's iſt geradezu ein umfangreiches zu nennen: ich werde im Folgenden nahezu 300 echte Zeichnungen des Meiſters nachweiſen; und nach dem Umſtande, daſs mir in kleinen Privatſammlungen wie bei Händlern und auf Verſteigerungen echte Zeichnungen Elsheimer's gar nicht ſelten vorgekommen ſind, zweifle ich nicht daran, daſs ſich dieſe Zahl mit der Zeit nicht unweſentlich wird erhöhen laſſen.

Das Hauptverdienſt, daſs dieſe meiſt ſehr flüchtigen und breiten Improviſationen und Skizzen in ſo beträchtlicher Zahl ſich erhalten haben, gebührt einem alten holländiſchen Sammler, welcher der Zeit des Künſtlers noch ganz nahe ſtand, vielleicht noch in directer Beziehung zu ihm ſelbſt geſtanden hatte. Seine werthvolle Sammlung Elsheimer'ſcher Zeichnungen von 179 Blättern bildet das ſogen. Skizzenbuch

Elsheimer's, welches durch Boerner's Vermittlung 1868 aus englifchem Privatbefitz an den Platz gekommen ift, an welchen es gehört, in die Sammlung des Städel'fchen Inftituts. Leider ift daffelbe hier feitdem noch faft völlig unbekannt und unbenutzt geblieben. Nach einer älteren Anficht ift kein kleinerer als Rembrandt der Sammler diefes »Skizzenbuchs«; allein die Hand, welche vorn im alten Bande die Infchrift eintrug: *deser boeck van teekeninghen is gemaeckt van elshamer,* ift zwar eine Hand des fiebenzehnten Jahrhunderts, aber nicht die Rembrandt's. Und wäre Rembrandt der Befitzer gewefen, fo würden wir den dicken Band wahrfcheinlich im Inventar der Verfteigerung feiner Habe im J. 1654 finden; hier ift jedoch auffallenderweife weder ein Gemälde noch eine Mappe mit Zeichnungen oder Radirungen von Elsheimer genannt. Der leidenfchaftliche Sammler und Verehrer des Meifters, zugleich fein befter Schüler und Dolmetfch durch den Stichel war bekanntlich Goudt. Sollte Goudt etwa das »Skizzenbuch« gefammelt haben? Die grofsen flotten Züge jener oben genannten Infchrift fprechen wenigftens nicht gegen die Hand des (nach den Unterfchriften unter feinen Stichen) die Schriftzüge mit der Meifterfchaft eines Kalligraphen hinmalenden Künftlers.

Doch uns intereffirt hier vor Allem der Inhalt des Buches, welches jetzt wieder in feine einzelnen Blätter zerlegt ift. Diefelben find gegenftändlich geordnet. Mir fei eine summarifche Aufzählung nach diefer Anordnung geftattet.

Den Anfang machen zwei gröfsere Skizzen zum Tobias auf der Wanderung, darunter die eine mit dem Pinfel in rother Farbe aufgezeichnet. Blatt 3 bis 7 enthalten flüchtige und meift fehr effectvolle Entwürfe zu einer Judith, nach vollbrachter That. Von den beiden Darftellungen der Stäupung Chrifti ift das gröfsere in meifterhafter Breite hingefchrieben. Die ganz wilde Pinfelzeichnung des zehnten

Blattes ſcheint den Entwurf eines Abendmahls darzuſtellen. Die beiden folgenden Blätter und Nro. 14 geben energiſche Studien zu einer Kreuzſchleppung, wie Nro. 13 und 15 zu einer Grablegung; letztere beide bei gröſserem Umfange und groſser Wirkung. Die Zeichnung Nro. 15 erinnert in der Wirkung und in der Compoſition an Rembrandt's groſsen Lazarus. Es folgen einige kleinere Skizzen: bedeutender als zwei Entwürfe zur Anbetung der Könige ſind drei Darſtellungen der Ruhe auf der Flucht, ſämmtlich kräftig in Effect geſetzt. Das nächſte Blatt (Nro. 21), eines der gröſsten in der Sammlung, ſtellt eine hl. Familie dar, von claſſiſcher Formengebung und Behandlungsweiſe, die deutlich Raphael als Vorbild erkennen laſſen. Weiter folgen drei kleinere Madonnen; davon eine, das Kind ſäugend, beſonders anziehend. Die nächſte umfangreiche Darſtellung von groſser Wirkung, ein nacktes Frauenzimmer auf einem Thron, die in ein Becken faſst, das ihr dargereicht wird, iſt mir unverſtändlich. Die köſtlich maleriſche Skizze einer Bathſeba zeigt ſich Rembrandt's Darſtellungen dieſes Gegenſtandes auffallend verwandt. Die vier folgenden Blätter (27 bis 30) geben ganz flüchtige aber maleriſch wirkungsvolle Motive für eine Venus mit Amor. Blatt 31 iſt nicht von Elsheimer, ſondern eine mäſsige deutſche Zeichnung der Zeit. Das folgende flüchtige Blättchen ſcheint die drei Göttinnen zu einem Parisurtheil darzuſtellen. Zwei Zeichnungen geben ſodann die Compoſition der Kalliſto, beide in ſehr wirkungsvoller Weiſe; die gröſsere ſteht in der weichen, maleriſchen Behandlung, den kurzen Figuren, der Bewegung und im Helldunkel dem Rembrandt ganz auſserordentlich nahe.

Unter den nun folgenden Studien einzelner Geſtalten oder Gruppen von Figuren verbergen ſich noch einige Compoſitionen des Künſtlers. So enthält Blatt 38 die treffliche Skizze zu »Philemon und Baucis« in der Dresdener Galerie,

die Blätter 98 und 112 ganz flüchtige Entwürfe zur »Ceres«. Die ganz kleinen Blätter 52 bis 68 behandeln in flüchtigfter, aber meift wieder fehr geiftreicher Weife Motive, die fich oft nicht genau feftftellen laffen; eine Judith, eine Satyrfamilie, verfchiedene Interieurs.

Aufser den letztgenannten Skizzen zeigen die Blätter 35 bis 135 figürliche Studien aller Art. Theilweife und vorwiegend Studien für Compofitionen: Züge von Reitern und Fufsgängern in ganz kleinen Figürchen, die fich meift als Studien zum »Contento«, zur »Herfe« oder ähnlichen Bildern des Meifters kennzeichnen; befonders die Blätter 35, 49, 74 bis 78 u. a. m. Häufiger noch finden wir einzelne Figuren oder Gruppen, wie auf den Blättern 84 bis 89 u. f. f. Befonders reizend in der Bewegung find Gruppen von Engeln oder jungen Mädchen, meift unbekleidet, die fich im Reigentanz bewegen, wie in den Zeichnungen 69 bis 74, 90 bis 92, 100 bis 104. Nicht ganz fo häufig fehen wir direct aus dem Leben genommene Studien oder Acte. Diefe find dann meift von gröfserem Umfange und befonders energifch in einer dem J. de Gheyn und dem alten Visfcher verwandten, aber künftlerifch feineren Weife behandelt. So das fchöne Blatt Nro. 79, Fifcher mit ihren Frauen darftellend, das ähnliche folgende Blatt, wie die Studien römifcher Männer und Frauen auf 125 und 126; von Acten befonders die Blätter 127 und 131. In mehreren feiner charaktervollen Studienköpfe (128 bis 130 und 133 bis 135) find Raphael's Frauenköpfe, namentlich im Leben der Pfyche, als Vorbilder nicht zu verkennen.

Die folgenden Blätter zeigen Elsheimer's Studien nach einem fehr verfchiedenen Künftler, nach Lucas van Leiden. In den meifterhaften Zeichnungen 136 bis 143 find einzelne Figuren und Scenen der Paffion, wenn auch nicht grade Copien nach Leiden oder aus Stichen des holländifchen

Altmeifters entlehnt, fo doch Schöpfungen in deutlicher Erinnerung und Nachahmung derfelben.

Einen befonderen Schatz birgt das Skizzenbuch in der letzten Serie von Zeichnungen (144 bis 179), welche ausfchliefslich aus landfchaftlichen Skizzen und Studien befteht. Es find dies meift fo flüchtige Erinnerungen, dafs kaum ein anderer älterer Sammler fie richtig gewürdigt und beachtet hat; daher fehlen fie aufserhalb des Skizzenbuches faft völlig. Und doch zeigen fie grade das höchfte künftlerifche Talent des Meifters. Leicht bewegtes Terrain, der Abhang eines Hügels, ein einfames Bergthal oder das Innere eines Waldes find die immer wiederkehrenden einfachen Motive, die felten nur direct vor und nach der Natur gezeichnet find, meift vielmehr Erinnerungen von den einfamen Wanderungen des Künftlers in der Umgebung Roms wiedergeben. Sie find daher ausnahmslos nur flüchtig hingeworfen, bald leichter, um die Form wiederzugeben, bald mit energifchen Pinfelftrichen, um die Stimmung feftzuhalten. Das intereffantefte Blatt (Nro. 171) in letzter Beziehung ift zugleich das einzige, welches ich als Studie für ein beftimmtes Gemälde wiedererkannt habe, nämlich zur »Aurora« in der Braunfchweiger Galerie, die Goudt geftochen hat. Die Behandlungsweife erinnert bald an Rembrandt, wie die Waldlandfchaften 158, 161 und wie in der Wirkung auch die ebengenannte Aurora, oder an Jan Livens, wie die Blätter 161 bis 167 u. a. Wie fämmtliche Zeichnungen des Skizzenbuchs find fie theils mit der Feder, theils mit dem Pinfel in Bifter gezeichnet und leicht in Effect gefetzt.

Das Städel'fche Inftitut befitzt aufser diefem Skizzenbuche noch einige beachtenswerthe Zeichnungen Elsheimer's:

Zwei gröfsere Blätter mit je vier Leuten, die vorwärts fchreiten, zwei andere mit Zügen kleiner, trefflich bewegter Figuren, eine meifterhaft breite und effectvolle Skizze zur »Ceres«, endlich ein kleines, ganz wie ein Bild vollendetes Blatt, der »Satyr, der warm und kalt bläft«, in Compofition wie in feiner Lichtwirkung, die dem Rembrandt nahekommt, ein würdiges Gegenftück zu dem Bilde »Philemon und Baucis« in der Dresdener Galerie. Die Skizze einer Alpenlandfchaft ift nicht zweifellos.

Die kleine aber gewählte Sammlung von Handzeichnungen im Mufeum zu Darmftadt befitzt mehrere echte Zeichnungen Elsheimer's: drei kleine Federzeichnungen mit nackten Figürchen und Engeln, eine geiftreiche flüchtige Skizze zum Tode der Niobiden, eine etwas zweifelhafte Waldlandfchaft, endlich zwei Compofitionen, welche an Umfang wie an Bedeutung und Durchbildung zu den hervorragendften Zeichnungen Elsheimer's gehören: eine Grablegung mit acht Figuren von der Gröfse und der meifterhaften Zeichnung eines frühen Rubens, und eine Taufe des Kämmerers von gleicher Güte; beide find mit Bifter lavirt und weifs gehöht. Letztere trägt die grofse auffallende, zweifellos echte Namensfchrift

ÆLS·HIMÆR·F.

Gleich bedeutend find die Zeichnungen des Meifters in der Albertina zu Wien. Zunächft unter dem Namen Eeckhout ein grofses Blatt mit drei Männern, die mit ihren Frauen und Kindern zufammenftehen. Auch von jenen Zügen kleiner Figuren befitzt die Sammlung ein treffliches Blatt. Mehrere Zeichnungen find als Skizzen zu Bildern von befonderem Intereffe: Jofeph mit dem kleinen Chriftus und die hl. Anna mit der Maria, leichte Entwürfe zu den Bildern in Petworth; ferner zum »Contento« — aufser einem flüchtigen,

noch weſentlich verſchiedenen Entwurf der Hauptgruppe — eine trefflich durchgeführte, ſorgfältig in Wirkung geſetzte Zeichnung zum Bilde, in der vollen Gröſse deſſelben. Das vollendetſte Blatt iſt jedoch eine kleine Bathſeba, mit ſchwarzer Tuſche und weiſser Kreide ganz bildartig ausgeführt; in claſſiſcher Formengebung und reizvollſter Wirkung des Abendlichtes ein kleines Juwel.

Eine Sammlung von zehn Zeichnungen des Meiſters beſitzt das Muſeum zu Buda-Peſth, aus der Sammlung Eſterhazy ſtammend. Sie ſind faſt ſämmtlich von gröſster Kraft und Wirkung. Drei darunter ſtellen wieder einen Reigen nackter Mädchen dar; zweimal findet ſich derſelbe anſprechende weibliche Kopf wiederholt; andere geben Volksſcenen u. ſ. w.

Die Zeichnungen Elsheimer's im Cabinet des Berliner Muſeums ſind meiſt von ungewöhnlicher Gröſse. Am geringſten iſt ein Blatt mit Reitern und Fuſsgängern. Eine leicht aquarellirte Federzeichnung mit der Anſicht Tivoli's von einer gegenüber liegenden Grotte aus trägt die Bezeichnung: In Roma Ao. 1609. Venus und Amor, eine flüchtige aber ſehr energiſche, wirkungsvolle Skizze zeigt wieder den Einfluſs von Raphael's Compoſitionen in der Farneſina. Einen Narciſs, der ſein Spiegelbild im hohen Waſſerbecken einer Fontaine erblickt, wird man auf den erſten Blick für die Zeichnung eines Rembrandt-Schülers, etwa des Hoogſtraeten, halten; ſo ſehr iſt hier Elsheimer nicht nur in Behandlung und Wirkung, ſondern namentlich in ſeinem halb orientaliſchen Phantaſiekoſtüm Vorbild Rembrandt's und ſeiner Schule. Die groſse, auſserordentlich breite und effectvolle Zeichnung eines Kriegers in voller Rüſtung, der eine Treppe hinabſteigt, will mir nicht ganz zweifellos erſcheinen. Eine Judith am Lager des Holofernes, breit und wirkungsvoll und gleichfalls beſonders umfangreich, bisher in der Sammlung

Hausmann, mit der fie erworben wurde, als Eeckhout bezeichnet. Ein fitzender Jupiter ift eine flüchtige Studie zu dem Dresdener Bilde »Philemon und Baucis«. Eine Himmelfahrt Mariä, deren unterer Theil abgefchnitten ift, ift wohl eine feiner früheften Zeichnungen; fie gemahnt theils noch an Uffenbach und Rottenhammer, theils an feine erften italienifchen Studien. Chriftus zwifchen feinen Jüngern fcheint ein erfter Gedanke zu einem Abendmahl. Die neuefte Erwerbung ift eine grofse tüchtige Skizze zur »Aurora«. — Als zweifelhaft fei fchliefslich noch die grofse Zeichnung zu einem Glasfenfter angeführt, datirt 1611, nach der Infchrift eine Scene aus dem Leben des Darius darftellend. Durch eine weite Halle, der Halle in Raphael's »Schule von Athen« verwandt, fieht man in der Ferne die Peterskirche. Vorn Darius, vor welchem Schätze aller Art niedergelegt werden. Die meiften Geftalten entfprechen allerdings denen Elsheimer's; doch hat die Compofition wie die Behandlungsweife etwas Abweichendes — vielleicht in Folge des abweichenden Zweckes, dem die Zeichnung dienen follte.

Befonders reich an Zeichnungen Elsheimer's ift unter den Privatfammlungen die Sammlung des Herrn A. von Beckerath in Berlin. Ein Blatt enthält fehr geiftreiche Studien zu einer Stäupung Chrifti; ein zweites (mit der echten Infchrift Ælsheymer) Gruppen von Engeln; ein drittes ftellt einen Schlächter an feiner Auslage dar, in der Ferne ein Zug von Leuten. Zwei gröfsere Blätter zeigen junge Burfchen, die zufammen ftehen. Von befonderem Reiz ift eine leicht und duftig behandelte Compofition, die Findung des Mofes.

Etwa die gleiche Zahl von Zeichnungen Elsheimer's hat die Weigel'fche Sammlung in Leipzig aufzuweifen; darunter einen Entwurf zur Ceres, fonft meift kleine Studien zu Figuren und Gruppen.

Das Dresdener Kabinet befitzt nur Eine echte Zeichnung, die fchöne Federzeichnung des Neptun mit einem Triton, welche noch durch die Infchrift: Adam Ehlsheim . . in Roma 1600, ein ganz befonderes Intereffe erhält.

Einzelne echte Zeichnungen Elsheimer's finden fich zerftreut und zuweilen unter falfchem Namen in kleineren Kabineten und Privatfammlungen, z. B. in dem Braunfchweiger Kabinet (als J. Brueghel), und vielleicht auch eine zweite (Hirtinnen am Waldesrand, unter dem Namen Salvator Rofa), in der Sammlung des Herrn Profeffor Haffe in Hameln (als Eeckhout) u. f. w.

Aufserhalb Deutfchlands find die Zeichnungen Elsheimer's feltener. Die Sammlung der Uffizien in Florenz, in der man nach der Zahl der Bilder auch auf eine gröfsere Anzahl von Zeichnungen fchliefsen follte, enthält auch nicht Ein echtes Blatt. Dagegen befitzt eine Privatfammlung in Florenz, die des Herrn K. E. von Liphart, mindeftens Eine echte Zeichnung, einen Zug von Fufsgängern mit einem Reiter.

Das Kabinet des Louvre zu Paris hat nur Eine Zeichnung Elsheimer's ausgeftellt, eine köftliche Studie zu dem Bilde der Flucht nach Aegypten: ein See mit waldigen Ufern bei Mondlicht, vorn Hirten am Feuer — eine forgfältige Guafchzeichnung von reizvollfter Lichtwirkung. Einen reichen Schatz intereffanter Studien des Meifters bergen aber die Mappen der nicht ausgeftellten Zeichnungen. Darunter ein Bogen mit fünf kleinen Blättchen unter Goudt's Namen, der fie zusammengeftellt zu haben fcheint; ferner drei Landfchaften mit Figuren und zwei Blätter mit jenen dem Meifter eigenthümlichen Zügen kleiner Figuren. Die übrigen Zeichnungen ftellen der Mehrzahl nach einzelne Figuren oder Gruppen von mehreren Perfonen im Zeitkoftüm dar, die zufammen ftehen oder fitzen, oder auf einem Spaziergange

begriffen find; breite und meift flüchtige Studien. Zwei darunter, in denen beidemal derfelbe junge Mann in verfchiedener Gefellfchaft wiederkehrt, zeigen Figuren in venetianifchem Koftüm nach Art der Bonifazio. Ein Blatt mit drei vorwärtsfchreitenden Frauen trägt die Bezeichnung Ælsheymer f., genau wie auf dem oben genannten Blatte in der Sammlung von Beckerath in Berlin. Als flüchtige Skizzen zu Bildern find beachtenswerth eine Bathfeba, die trinkende Ceres und eine Dornenkrönung. Befonders ausgezeichnet ift ein Blatt mit etwa dreifsig kleinen Figuren in dem phantaftifch-orientalifchen Koftüm, wie es uns feine Bilder zeigen. Faft alle diefe Zeichnungen find von mittlerer Gröfse. — Einige wenige Blätter, darunter namentlich zwei grofse biblifche Darftellungen, halte ich nicht für Elsheimer's Werk, fondern für Arbeiten eines Bramer, Uytenbroeck u. a. Nachfolger deffelben.

In englifchen Privatfammlungen fcheint Elsheimer nicht fo felten zu fein. In der Grosvenor Exhibition 1879 waren eine fehr reizvolle, miniaturartig vollendete Landfchaft bei Mondlicht, im Befitz von Mr. Roupell in London (Kat. Nro. 337), und eine breite Federzeichnung einer Gruppe nackter Figuren, letztere unter Rembrandt's Namen, im Befitz der Chrift Church zu Oxford (Kat. Nro. 289), zu fehen. Gleichzeitig war in der Winterexhibition in Burlington Houfe unter Nro. 325 aus dem Befitz des Herzogs von Devonfhire eine jener reizvollen Proceffionen zahllofer kleiner Figuren ausgeftellt. Es ift dies jedoch nur ein Blatt einer gröfseren Folge, die der Herzog in Chatsworth befitzt: zwei davon ftellen bei kleinerem Umfange ähnliche Züge von Figuren dar; ein anderes fchildert Leute in Unterhaltung; befonders reizvoll ift eine wie die vorigen befonders forgfältig ausgeführte Zeichnung nackter Engel in Landfchaft; das Hauptftück ift aber ein ganz durchgeführtes Blatt mit der

Enthauptung des Johannes. — Eine der köſtlichſten und vollendetſten Zeichnungen Elsheimer's, einen ſtillen Waldſee darſtellend, getuſcht und weiſs gehöht, beſitzt Mr. Malcolm of Poltalloch in ſeiner ebenſo umfangreichen als gewählten Sammlung. Eine der genannten Landſchaft in der Grosvenor-Exhibition ganz verwandte, gleichfalls ſehr durchgeführte Mondſcheinlandſchaft befindet ſich im South Kenſington Muſeum (Dyce Collection, Nro. 368). Ein ebenſo reizvolles ähnliches Blatt von gleicher Ausführung, eine waldige Landſchaft mit Waſſer, beſitzt Mr. George Salting in London.

Das Printroom des Britiſh Muſeum birgt unter ſeinen aufgeſtellten Zeichnungen nur zwei von Elsheimer: eine ſehr vollendete Grablegung und eine Kreuzigung.

Zum Schluſs ſei es mir geſtattet, noch kurz auf Elsheimer's Radirungen hinzuweiſen. Zwar fallen dieſelben nicht direct in das Bereich meiner Studien; aber da ſie, namentlich von Paſſavant, eine ſehr oberflächliche Behandlung erfahren haben, möchte ich wenigſtens in den folgenden Zeilen die berufenen Fachleute auf eine Berückſichtigung derſelben hinweiſen. Den beſten Anhalt bieten bisher Nagler's »Monogrammiſten« (I, S. 256 ff.).

Die früher angeführten Zeugniſſe von Baglione wie von Sandrart und Rubens beweiſen, daſs Elsheimer grade als Radirer ſich eines beſonderen Rufes unter ſeinen Zeitgenoſſen erfreute; und wenn man die ſeltenen guten Abdrücke wirklich echter Radirungen, wie ſie ſelbſt in den gröſsten Kabineten immer nur vereinzelt vorkommen, von den Copien, Nachahmungen und ſchlechten Abdrücken ausſcheidet, ſo wird man in der That zu der Ueberzeugung kommen, daſs Elsheimer auch auf die Ausbildung der Radirkunſt in der

vlämifchen und befonders in der holländifchen Schule einen ähnlichen Einflufs ausübte wie auf die Malerei derfelben.

Baglione rühmt als fein Hauptblatt die »Zauberei«; ich habe daffelbe nie gefehen und auch nirgends erwähnt gefunden. Sollte Baglione Goudt's Stich der Ceres von Elsheimer dafür genommen haben? — Das umfangreichfte und hervorragendfte erhaltene Blatt ift auch nur in Einem Exemplare bekannt, der »Reitknecht« in der Sammlung Sr. K. H. des Prinzen Georg von Sachfen zu Dresden. Die einfache, energifche Behandlung in paralleler Strichlage giebt dem Blatte einen ganz eigenthümlichen Charakter. Deutlich erkennt man hier in der Auffaffung wie in der technifchen Behandlung das Vorbild für Pieter de Laar.

Von befonderem Reiz und daher auch von Sandrart befonders namhaft gemacht find mehrere kleine landfchaftliche Radirungen mit Satyrn und Nymphen als Staffage. Nagler (Monogrammiften I, S. 256 ff., Nro. 4 bis 6) führt drei verfchiedene Blättchen an: die Landfchaft mit dem blafenden Satyr neben zwei Nymphen, die Landfchaft mit der Satyrfamilie und, die gröfsefte von allen, die Landfchaft mit der tanzenden Nymphe. Von erfterer und letzterer hat Hollar Copien von der Gegenfeite angefertigt und J. S. Küslen wieder Copien nach diefen, fodafs letztere, wenn die Unterfchrift fortgefchnitten ift, zuweilen als die Originale Elsheimer's gelten. Beide Blätter find leicht und faft breit behandelt, aber flüchtig geätzt; felbft Hollar's Copien find geiftlos, hart und kleinlich daneben. Die Landfchaft mit der Familie des Satyrs — ein äufserft feltenes Blättchen — erfcheint mir mit feinen fchlanken Figuren, feiner kräftigen Strichlage und dem an Uijtenbroeck erinnernden Baumfchlag nicht ganz zweifellos. Ein viertes Blatt ähnlichen Motivs, ruhende Satyrn, das Nagler (a. a. O. Nro. 7) anführt, habe ich nicht gefehen.

Dreimal ſoll Elsheimer ein Lieblingsthema ſeiner Gemälde, den jungen Tobias auf der Reiſe, auch in der Radirung behandelt haben. Zweifellos erſcheint mir die flüchtige verätzte Platte im Breitformat (Nagler Nro. 2) von kräftig maleriſcher Behandlung, in welcher die Figuren ſich von rechts nach links bewegen. Die beiden anderen Darſtellungen ſind keinesfalls in urſprünglicher Geſtalt auf uns gekommen, weder der groſse Tobias in Hochformat noch der kleinere mit dem See in der Ferne und F. de Witt's Adreſſe: denn beide Radirungen ſind ſtark und von ſpäterer, geringer Hand mit dem Stichel überarbeitet. Namentlich erſtere hat dadurch weſentlich eingebüſst; doch ſcheint mir in beiden noch die Hand Elsheimer's durchzuſcheinen.

Ein echtes, ſehr geiſtreiches und freies Blatt iſt ſodann der Joſeph mit dem Chriſtusknaben, als Compoſition faſt identiſch mit dem Bilde in Petworth (in Copie von Poelenburg in den Uffizien). Daſſelbe trägt allein die echte Bezeichnung AE f. Es iſt das einzige Blatt, welches Paſſavant unter den wenigen ihm bekannten als echt gelten laſſen will. Als zweifelhaft, wenn auch nicht als zweifellos unecht, erſcheint mir die Landſchaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella; auch abgeſehen davon, daſs die Figuren wie die Inſchrift von ſpäterer, geringerer Stecherhand herrühren, iſt namentlich der Baumſchlag mehr in der Weiſe von Elsheimer's Nachahmern radirt.

Die Landſchaft mit Adam und Eva, welche Paſſavant nach dem Kataloge der Sammlung van Hulthen in Gent aufführt, habe ich weder geſehen noch ſonſt erwähnt gefunden.

Wollen wir Elsheimer nach dem Geſagten ſeine Stellung innerhalb der Geſchichte der Malerei anweiſen, ſo darf er zwar nicht unter die Künſtler erſten Ranges geſetzt werden,

da feine Kunftweife keine ganz in fich vollendete oder nach einer beftimmten Richtung hin die Kunft abfchliefsende genannt werden kann. Vielmehr entfpricht feine Erfcheinung in manchem Betracht derjenigen der italienifchen Künftler des fünfzehnten Jahrhunderts: nicht in der Vollendung, fondern im raftlofen Streben nach derfelben, in der naiven Anfchauung und Vertiefung in die Natur liegt der Hauptreiz feiner Werke und zugleich der Erfolg und Einflufs, welchen diefelben hatten. Ein wirklicher Neuerer aber war Elsheimer durch feine eigenthümliche Auffaffung, welche Wahrheit mit tiefer Empfindung vereinigt, durch die Art, wie er feine figürlichen Darftellungen mitten in die Landfchaft hineinftellt, und wie er durch die landfchaftliche Stimmung die gemüthvolle Auffaffung feiner Compofitionen noch verftärkt, endlich durch feine kunftreiche, mannigfaltige Art der Beleuchtung.

Ein Künftler von folcher Anlage konnte den Zeitgenoffen nicht lange verborgen bleiben, am wenigften in Rom, welches fchon damals Kunftjünger aus allen Ländern anzog. In der That erfahren wir durch Sandrart, dafs »dahero in ganz Rom von nichts denn von Elzheimer's neuerfundener Kunft im Mahlen geredt worden«. Wie diefe Bewunderung fich zugleich zu einem hervorragenden Einfluffe auf feine Zeitgenoffen geftaltete, werden wir jetzt eingehender zu betrachten haben.



HOLLÄNDISCHE MALER

UNTER DEM

EINFLUSSE ELSHEIMERS.



Die Theilnahme und Bewunderung, welche Elsheimer von Seiten feiner Zeitgenoffen zu Theil wurde, geftaltete fich zugleich zu einem fehr wefentlichen Einfluffe deffelben auf verfchiedene Richtungen und Schulen der Malerei. Dadurch gewinnt Elsheimer für die Entwickelung der Malerei eine Bedeutung, welche felbft über feine fpecififch künftlerifche noch hinausgeht. Wir wollen zunächft einen Ueberblick über Umfang und Bedeutung diefes Einfluffes im Allgemeinen zu gewinnen fuchen, um dann auf die Künftler derjenigen Schule, auf welche fein Einflufs am weiteften und dauerhafteften fich geltend machte, auf die holländifchen Maler in der Richtung und unter der Einwirkung Adam Elsheimer's näher einzugehen.

Seine künftlerifche Ausbildung hatte Elsheimer in Italien erhalten. Diefe zweite Heimath, das eigentliche Feld feiner Thätigkeit, blieb defshalb von feiner »neuen Art zu malen« nicht ganz unberührt. Freilich bei dem Gegenfatze feiner echt nordifch-germanifchen Anfchauung gegen die italienifche Auffaffungsweife war diefe Einwirkung mehr eine äufserliche, wie dies überhaupt bei der intereffanten Rückwirkung der niederländifchen Künftlercolonie in Italien, insbefondere in

Rom während der erften Hälfte des fiebenzehnten Jahrhunderts der Fall ift. Wie Jan Miel und Pieter de Laer das Vorbild abgeben für die Ausbildung des italienifchen Genrebildes, insbefondere der römifchen Sittenbilder eines Cerquozzi, fo waren fchon früher Paulus Bril und Adam Elsheimer mafsgebend geworden für die Ausbildung und Entwickelung einer eigentlichen Landfchaftsmalerei in Italien. Die Galerie des Louvre, zum Theil auch das Mufeo del Prado in Madrid bieten eine Auswahl von Gemälden des Domenico Feti, Albani, Domenichino, Paolo Bonzi, Grimaldi, Agoftino Taffi, felbft des Annibale Carracci, welche in unmittelbarer Nähe von Gemälden des Bril und Elsheimer diefen Einflufs aufs Deutlichfte verfolgen laffen. An Elsheimer gemahnt in diefen Bildern namentlich der geringe Umfang, die miniaturartige Ausführung, die Wahl der Motive und das Verhältnifs der Staffage zur Landfchaft.

Tiefer als bei diefen italienifchen Malern geht Elsheimer's Einflufs bei einem Künftler nordifcher Abkunft, der, wie auch Elsheimer, in Italien an der Natur und den claffifchen Vorbildern fich zum gröfsten Meifter der ftilvollen Landfchaft ausbildete, bei Claude Lorrain. Claude war ein Schüler Taffi's, der feinerfeits den Unterricht des Paulus Bril in Rom genofs. Aber der Einflufs diefer beiden Künftler ift gering zu nennen neben dem, welchen Elsheimer's Werke auf Claude ausgeübt haben. Die Verwandtfchaft ift fo augenfällig, dafs es Wunder nimmt, wenn — meines Wiffens wenigftens — bisher noch nicht darauf aufmerkfam gemacht worden ift. Die Wahl der Motive aus der italienifchen Natur, namentlich aus der Nachbarfchaft von Rom, das Gefühl für Gröfse und plaftifche Gruppirung, die maffigen Baumgruppen mit ihren fanftgefchwungenen Linien, die fchönen Formen der mächtigen Bäume, unter denen die Steineiche mit Vorliebe dargeftellt ift, der ftille Zug der

Wolken, das ftimmungsvolle Spiel des Lichtes und der Luft: das Alles find charakteriftifche Eigenfchaften der Werke beider Künftler. Claude kam ganz jung nach Rom und hatte dort noch Gelegenheit, den etwa zwanzig Jahre älteren, wegen feiner »neuen Art zů malen« allgemein bewunderten Künftler in feiner Thätigkeit kennen zu lernen. Kein Wunder, dafs er durch ihn weit mehr angezogen und beeinflufst wurde, als durch feine eigentlichen Lehrer, die als Künftler tief unter Elsheimer ftanden.

Von nordifchen Künftlern gelten zunächft mehrere als eigentliche Schüler Elsheimer's. Zuvörderft zwei Deutfche.

JACOB ERNST THOMAN VON HAGELSTEIN

kam nach Sandrart's Angabe 1605 nach Italien, wo er bis zum Tode Elsheimer's in Rom feinen Aufenthalt nahm. Er foll deffen Manier in feinen kleinen Landfchaften fo treu nachgeahmt haben, dafs »feine ruhmwürdige Hand oftermalen für des berühmten Elzheimers feine geachtet worden.« Bilder von ihm kommen meines Wiffens, wenigftens unter feinem Namen, in keiner Sammlung vor. Vielleicht geht eine kleine nette Flufslandfchaft im Amalienftift zu Deffau, deren Bezeichnung ich I. H. las, auf ihn zurück; fie trägt den Charakter eines fehr fauberen Nachahmers von Elsheimer. In älteren Auctionskatalogen finden fich gelegentlich Bilder des Hagelftein erwähnt.

Von dem Nürnberger

JOHANNES KÖNIG

wiffen wir grade umgekehrt weit mehr aus feinen erhaltenen Gemälden wie aus überlieferten Nachrichten. Durch die Bezeichnung auf einem Miniaturgemälde im Handzeichnungs-

Kabinet zu München: Johann König Fecit in Roma 1613, erfahren wir, dafs er damals in Rom fich aufhielt, wo er muthmafslich Elsheimer's Unterricht genofs. Elsheimer's bekanntes Bild des »Contento« befindet fich in einer in Guafchfarben ausgeführten Copie König's vom Jahre 1617 in der Refidenz zu München. Daten auf anderen Gemälden beweifen, dafs er noch nach dem Jahre 1650 thätig war — fogar noch 1665, wenn die Jahreszahl auf einem Bilde der Pommersfeldener Galerie in dem Verfteigerungskataloge derfelben richtig angegeben ift. Seine Landfchaften, von denen hier eine Folge von vier Bildern in der Akademie zu Siena genannt fei, fchliefsen fich an Elsheimer's frühere römifche Manier, auch in dem verhältnifsmäfsig gröfseren Umfange an; allein neben den Bildern feines Meifters nehmen fie fich recht nüchtern aus. König bringt es nicht über die Nachahmung hinaus; die Farbe feiner Bilder ift tief, aber eintönig, die Compofition ohne Originalität.

Als Schüler Elsheimer's nennen bereits Sandrart und C. de Bie auch den alten

David Teniers.

Nach dem Zeugnifs des letzteren Autors, welcher allerdings dem jüngeren Teniers perfönlich nahe ftand, foll er fogar zehn Jahre bei Elsheimer »gewohnt« haben. So lange kann derfelbe jedoch überhaupt nicht in Rom gewefen fein. Denn da Rubens als fein erfter Lehrer angegeben wird und dies nur zwifchen den Jahren 1598 bis 1600 (den Daten der Aufnahme des Rubens in die Gilde und feiner Abreife nach Italien) der Fall gewefen fein kann, konnte er früheftens um 1600 nach Rom gehen. Rom hatte er aber im Jahre 1606 bereits wieder verlaffen; denn in diefes Jahr fällt fchon feine Aufnahme in die Gilde zu Antwerpen, wo er feitdem verblieb. Uebrigens ift der Einflufs, den Elsheimer auf den

älteren David Teniers ausgeübt hat, keineswegs befonders ftark; wir würden fogar ohne jenes Zeugnifs aus feinen Bildern einen fo nahen Zufammenhang fchwerlich erkennen. Zwar behandelt er aufser feinen Bauernftücken, in denen er am originellften und tüchtigften erfcheint, ähnliche Gegenftände und auch in ähnlichem Format wie Elsheimer; aber feine Figuren find gedrungen und derb, mehr dem van Balen verwandt, feine Färbung heller und greller, in der Art feiner vlämifchen Zeitgenoffen.

Mit weit mehr Verftändnifs ging ein anderer vlämifcher Maler, der grofse Altmeifter der vlämifchen Kunft,

PETER PAUL RUBENS,

auf Elsheimer's Kunftweife ein. Freilich können wir diefes gewaltige Genie, dem es gegeben war, von jedem grofsen Künftler, den er ftudirte, einen Theil in fich aufzunehmen und in eigenartigfter Weife in feine Kunftfprache zu übertragen, keineswegs einen Schüler oder auch nur einen Nachfolger Elsheimer's nennen; aber als er mit ihm in Rom bekannt wurde — wir haben dafür jetzt ein eigenhändiges Zeugnifs von Rubens in dem mehrfach angeführten Briefe an Peeter van Veen — fuchte er fich ihm zu nähern, erwarb eine Anzahl feiner Gemälde (in feinem Nachlaffe waren vier Bilder des Elsheimer), ja er verfchmähte es nicht, fogar deffen Bilder und Zeichnungen zu copiren, worüber uns gleichfalls der Katalog feines Nachlaffes und ein Stich Soutman's belehren. Hat man das Auge erft einmal daran gewöhnt, den Zwerg mit dem Riefen, die Miniaturen Elsheimer's mit den Koloffalgemälden des Rubens zu vergleichen, fo werden manche verwandte Eigenfchaften wenigftens für die erfte Periode des Rubens augenfällig. Ohne Zweifel war der Einflufs gegenfeitig: Elsheimer's Anfchauung wurde durch Rubens eine breitere, gröfsere, feine Behandlungsweife freier

und flotter; Rubens hingegen lernte an dem Schmelz und der Tiefe von Elsheimer's Färbung, die in den erften Gemälden des Rubens noch die Kälte und Härte der Färbung feiner Lehrer zeigt, und ebenfo an feiner gefchloffenen Beleuchtung und feiner ftilvollen Auffaffung der Landfchaft. Als Gemälde, welche direct im Anfchlufs an Elsheimer entftanden, nenne ich hier aufser den bereits erwähnten beiden Darftellungen der Flucht nach Aegypten in der Galerie zu Caffel (datirt 1614) und im Louvre zu Paris, fowie der »Alten, welche Kohlen anbläft« in der Dresdener Galerie, noch eine ftilvolle Landfchaft mit römifchen Ruinen im Louvre (aus dem Vermächtniffe Lascazes), »Venus bei Vulcan« in der Brüffeler Galerie, das Martyrium des hl. Laurentius in der Pinakothek u. f. f. Der Copie des Rubens, welche im Katalog von Rubens' Nachlafs einfach als »ein Opfer nach A. Helshamer« aufgeführt wird, lag wohl Elsheimer's oben erwähntes allegorifches Bild des »Contento« in der Pinakothek zu München oder das »Opfer zu Lyftra« im Städel'fchen Inftitut zu Grunde. Auch die wenigen Radirungen, welche auf Rubens' Hand zurückgeführt werden dürfen, fcheinen mir den Einflufs von Elsheimer's Radirmanier zu verrathen.

Weit nachhaltiger und bedeutender war jedoch

Elsheimer's Einfluss auf die holländische Malerei.

Zwar finden wir grade unter feinen holländifchen Schülern und Nachfolgern keinen Künftler von hervorragender Bedeutung, keinen, welcher nicht Elsheimer's Kunft mehr oder weniger verblafst und felbft entftellt wiederfpiegelte; aber in der holländifchen Malerei entwickelte fich allmälig, durch Schüler und Nachahmer unferes Meifters übertragen, eine dem Elsheimer verwandte Auffaffung als Grundcharakter.

Als fein glühendfter Verehrer, der durch feine meifterhaften Stiche die Gemälde Elsheimer's am treueften und beften reproducirt und fie in den weiteften Kreifen bekannt gemacht hat, verdient hier der Ritter

Hendrick Goudt

vorangeftellt zu werden. Er lebte laut den Unterfchriften unter feinen Stichen bereits im Jahre 1608 in Rom mit Elsheimer zufammen und verpflegte diefen, wie uns Giulio Mancini erzählt, in feiner Krankheit (muthmafslich — wie wir oben fahen — in feiner Todeskrankheit) als treuer Freund, obgleich eine Zeit lang eine Verftimmung zwifchen beiden geherrfcht hatte. Seine weiteren Schickfale, feine Geifteskrankheit, die angeblich die Folge eines Liebestrankes war, find durch Sandrart's Erzählung allgemein bekannt. Gemälde von der Hand des Goudt find mir nicht vorgekommen; muthmafslich hat er überhaupt nicht oder doch nur ausnahmsweife gemalt. Seine Zeichnungen find denen feines Meifters zum Verwechfeln ähnlich, und zwar gleichen fie befonders deffen Zeichnungen von gröfserem Umfange und derberem Charakter. Von befonderem Intereffe ift eine Folge von fieben Blättern im Mufeum Boymans zu Rotterdam, weil eines derfelben auf der Rückfeite die Adreffe des Goudt trägt: an den edelen erenfeften Joncker Goudt op het Jans Kerkhof (in Utrecht). Sie zeigen fämmtlich Studien einzelner Geftalten; nur auf dem einen Blatte fehen wir drei junge Leute zufammen dargeftellt. In Umfang und Behandlung fchliefsen fie fich den gröfsten und breiteften Federzeichnungen Elsheimer's unmittelbar an. Gleicher Art und meift richtig benannt find einzelne Zeichnungen im Berliner Kabinet (zwei Männer im Gefpräch), im Braunfchweiger Mufeum (ein aufrecht ftehender Jüngling), in der Hamburger Kunfthalle (eine Bathfeba, unter Elsheimer's Namen) und im Befitze

des Herrn von Beckerath in Berlin (ein Trupp Leute in raschem Vorschreiten). Zwei sehr reizvolle kleine Compositionen sittenbildlicher Art besitzt die Handzeichnungssammlung des Louvre: eine Kinderschule, und eine Mutter mit ihren Kindern im Zimmer; beide höchst sauber und wirkungsvoll mit der Feder gezeichnet.

Als Stecher kommt ihm

Jan van de Velde

sehr nahe, der jedoch mehr in der Manier Elsheimer's als nach demselben gestochen hat. Seine Folgen der Tageszeiten, von Nachtstücken u. s. f., welche namentlich in den Jahren 1615 bis 1622 entstanden, und eine Reihe von Federzeichnungen, die diesen Stichen sehr verwandt und zuweilen sehr geistreich behandelt sind, gehen ganz in Elsheimer'scher Weise auf Wiedergabe besonderer Lichteffecte aus. Während wir von Goudt keine Gemälde mehr nachweisen können, sind uns von Jan van de Velde mehrere erhalten, welche — wie namentlich eine kleine Landschaft mit römischen Ruinen und dem Tobias als Staffage in der Braunschweiger Galerie — in gleicher Weise wie die genannten Stiche direct auf Elsheimer als Vorbild zurückgehen. Doch ist er in diesen Gemälden nüchterner, kleinlicher und dabei heller und kälter in der Färbung als Elsheimer. Dass er in Italien war und dort unter den Augen des Meisters studirte, ist nach mehreren Stichen und Zeichnungen römischer Ansichten von seiner Hand wie nach dem Motiv des Braunschweiger Bildes allerdings wahrscheinlich, wenn auch der Holländer sich in diesen italienischen Ansichten durch einen starken Beigeschmack vom Charakter seines Heimathlandes verräth.

Den Bruder des Jan van de Velde, Esajas, zählt Passavant wohl mit Unrecht zu Elsheimer's Nachfolgern. Wo er ausnahmsweise entfernt an diesen erinnert, liegt es näher, auf

den Einflufs feines Bruders Jan zu fchliefsen. Doch ift es nicht unintereffant, hieran zu fehen, wie felbft auf die Begründer der nationalen Landfchaft in Holland Elsheimer's ftilvolle landfchaftliche Compofitionen wenigftens indirect ihren Einflufs ausübten.

Aufser den genannten Künftlern geht aber eine ganze Claffe der holländifchen Landfchaftsmalerei, die nahezu ein Jahrhundert geblüht hat, und die wir wohl am paffendften als

DIE ARKADISCHE LANDSCHAFT

bezeichnen können, direct auf Elsheimer zurück. Der bekanntefte Vertreter diefer Richtung und der in gewiffer Beziehung auch mit Recht als Begründer derfelben gefeierte Meifter ift

CORNELIS POELENBURG.

Poelenburg foll in feiner Jugend längere Zeit in Italien gelebt haben, jedenfalls alfo noch zu Elsheimer's Lebzeiten, da er 1586 geboren wurde. Sandrart, von Utrecht her fowie durch den gemeinfamen Lehrer Bloemart näher mit ihm bekannt, fagt von ihm, dafs er »zu Abraham Blomart in die Lehre geftellt worden — hernach Rom und Florenz befucht und nach Art des unvergleichlichen Adam Elsheimer feine Landfchaften, die Bilder aber auf Raphael's Manier zu machen fich befliffen«. Dafs es mit diefer Aeufserung in Bezug auf die Landfchaften Poelenburg's feine Richtigkeit hat, davon überzeugt fchon ein flüchtiger Blick auf feine Gemälde. Aber ich glaube, Poelenburg hat fich auch für feine Figuren (feine »Bilder«, wie Sandrart fich ausdrückt) in erfter Reihe Elsheimer und nicht Raphael zum Vorbilde genommen, wenn er auch letzteren ebenfo fleifsig ftudirt haben mag wie Elsheimer felbft. Denn nicht nur finden wir gelegentlich unter feinen Staffagen Compofitionen von Elsheimer mehr oder

weniger treu copirt, wie den Tobias auf der Reife, die Flucht nach Aegypten, den hl. Laurentius u. f. w., fondern feine Figuren weifen überhaupt in ihrem Verhältnifs zur Landfchaft, in ihren Proportionen, ihrer Gewandung und zum Theil felbft in ihren Typen direct auf Elsheimer's Vorbild. Poelenburg's Bilder befitzen einen gewiffen idyllifchen Reiz, aber den Schöpfungen Elsheimer's kommen fie in Kraft und Tiefe der Färbung, Wahrheit und Poefie der Auffaffung felten auch nur nahe. Als ein Hauptwerk nenne ich beifpielsweife eine Landfchaft in der Galerie des Haag, mit der Staffage der Botfchaft des Merkur an Herfe, ein Bild, das offenbar unter dem directen Einfluffe der gleichen köftlichen Compofition Elsheimer's in den Uffizien entftanden ift. In der Regel leiden aber Poelenburg's Bildchen an einer etwas flauen und eintönigen Färbung, die im Laubwerk ein charakteriftifches mattes Graugrün zeigt, an einer etwas glatten Behandlung und einer einförmigen, faft fchablonenhaften Auffaffung.

Poelenburg ift in feinen Motiven ebenfo reichhaltig wie Elsheimer, an welchen er fich auch darin im Grofsen und Ganzen anlehnt. Aufser feinen zahlreichen kleinen Landfchaften mit Motiven, die der Umgebung Roms entlehnt und mit Nymphen und Satyrn oder Hirten ftaffirt find, finden wir biblifche und mythologifche Stoffe, Allegorien und felbft Portraits von ihm behandelt; faft ausnahmslos im kleinften Raume. Faft jede grofse wie kleine Galerie befitzt Werke feiner Hand, zum Theil in reicher Zahl. Es genügt daher auf die Hauptfammlungen zu verweifen. Die beiden Galerien von Florenz befitzen zufammen nicht weniger als zwei Dutzend feiner Gemälde; Petersburg, Caffel und Dresden je etwa ein Dutzend; etwas kleinere Zahlen die Galerien von Paris, München, Kopenhagen, Gotha, Schwerin, Fürft Liechtenftein in Wien u. f. f. Da die Gemälde Poelen-

burg's nur ganz ausnahmsweife datirt find, ift es fchwer, fich ein klares Bild feiner Entwickelung zu machen. Doch läfst der Umftand, dafs die Bilder in italienifchen Sammlungen durchweg einen kühlen grau-grünen Ton und eine etwas fchwere Färbung haben (ein folches Bild in den Uffizien trägt auch die Jahreszahl 1622), darauf fchliefsen, dafs dies eine Eigenthümlichkeit feiner früheren Zeit war, während die Gemälde mit einem wärmeren braunen Ton und leichter dünner Behandlung erft nach feiner Rückkehr aus Italien entftanden. — Auch als Zeichner ift Poelenburg ziemlich häufig: Dresden befitzt 18, Berlin etwa ein Dutzend, Rotterdam 7 Zeichnungen; andere in der Albertina, Britifh Mufeum u. f. f. Charakteriftifch ift für den Künftler, dafs er dabei mit Vorliebe das weiche Material des Rothftifts oder Tufche verwendet.

C. P.

Trotz jener oben gerügten Mängel fand der Künftler bei feinen Zeitgenoffen grofsen Anklang, felbft bei einem Meifter wie Rubens, welcher, wie uns Sandrart erzählt, durch diefen mehrere Bilder bei Poelenburg beftellen liefs; und eine beträchtliche Reihe von Künftlern fchlofs fich ihm unmittelbar an: fo A. Cuylenborch, Dirck van der Liffe, Frans Verwilt, Jan van Bronchorft, G. van Bronchorft, P. van Laeck, Willem van Steenre und Warnard van Ryfen, C. Willaerts, P. van Hattick, J. Olis, Daniel Vertanghen und fchliefslich Gerard Hoet, welcher noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts diefe arkadifche Landfchaftsmalerei in abgeblafstefter Form ausübte.

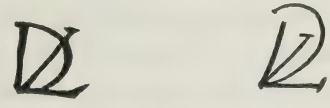
Wie weit diefe Künftler eigentliche Schüler von C. Poelenburg waren, darüber fehlen die nöthigen urkundlichen Nachrichten. Uebrigens ift diefer Umftand nur von geringem Belang; denn da fie meift Utrechter von Geburt waren oder

wenigftens zeitweife in Utrecht lebten, fo läfst die Abhängigkeit ihrer Gemälde von den Werken des C. Poelenburg bei den meiften kaum einen Zweifel beftehen, dafs diefer, wenn nicht ihr Lehrer, fo doch ihr Vorbild war.

Dirck van der Lisse.

Den richtigen Namen diefes Nachfolgers des Poelenburg, der auf Houbraken's Autorität hin den Namen Jan van der Liffe führte, fowie eine Reihe intereffanter biographifcher Details verdanken wir den archivalifchen Studien des Herrn A. Bredius (Kunftbode 1881, S. 196 ff.). Danach trat Dirck van der Liffe 1644 in die Gilde des Haag, gehörte 1656 zu den Begründern der neuen Gilde und brachte es in den öffentlichen Aemtern, die er bekleidete, 1660 zum Bürgermeifter; diefen Poften bekleidete er bis zu feinem Tode 1669. Die grofse Zahl von Gemälden Poelenburg's und von Copien nach folchen, welche das Nachlafsinventar des Dirck van der Liffe aufweift, laffen keinen Zweifel daran, dafs derfelbe ein Nachfolger, wenn nicht ein directer Schüler Poelenburg's war. Der Künftler kommt feinem Vorbilde zuweilen ganz nahe, fowohl in der im klaren, duftigen bräunlichen Ton gehaltenen Landfchaft wie in den Figürchen von Hirten, Satyrn oder Nymphen. Das feinfte mir bekannte Bild diefer Art im unmittelbaren Anfchluffe an C. Poelenburg befitzt die Schweriner Galerie, in einem Waldbach badende Nymphen. Am eigenartigften ift er in Landfchaften von gröfserem Umfange, deren bedeutendfte die Braunfchweiger Galerie (Nro. 727) befitzt. Hier zeigt v. d. Liffe ein feines Gefühl für die Formen der Apenninenlandfchaft, welche der Künftler offenbar aus eigener Anfchauung kannte, und eine gröfsere, mehr decorative Auffaffung als Poelenburg. Den in oben erwähntem Auffatze von A. Bredius genannten Gemälden des Meifters in den Galerien von Kopenhagen, Mün-

chen, Braunfchweig, Schwerin und Schleifsheim wären in öffentlichen Sammlungen noch vereinzelte Gemälde in der Berliner Galerie (zwei Gemälde, beide zur Zeit im Magazin) und in Mannheim (Kat. Nro. 129) hinzuzufügen. Drei Oelftudien mit weiblichen Acten befitzt das Kabinet zu Dresden.



Abraham van Cuylenborch

fchliefst fich dem C. Poelenburg ebenfo nahe an als Dirck van der Liffe. Seine Motive find faft ausnahmslos einfache italienifche Landfchaften mit Waffer, worin Hirtinnen oder Nymphen baden; mit Vorliebe wählt er zum Hintergrunde eine malerifche Grotte mit Bruchftücken antiker Statuen oder Reliefs. In dem klaren blonden Ton der Färbung, dem dünnen leichten Farbenauftrag fchliefsen fie fich den Gemälden aus Poelenburg's fpäterer Zeit an. Cuylenborch's Gemälde find ziemlich häufig; mehrfach kommen fie unter Poelenburg's oder Breenbergh's Namen vor. Unter den öffentlichen Sammlungen, welche Gemälde feiner Hand enthalten, feien hier genannt: Braunfchweig (2 Bilder von 1646 und 1647), Schwerin (2 von 1644 und 1646), Mannheim (3 unter Breenbergh's Namen, 1643), Schleifsheim (2 von 1640 und 1647), Köln (1660), Afchaffenburg, Prag, Innsbruck, Pefth, Haag, Kopenhagen (1664), Cambridge, die Galerie Borghefe in Rom (2). — Eine getufchte Federzeichnung aus der römifchen Campagna von Cuylenborch befitzt die Albertina unter Poelenburg's Namen. Auch eine ähnliche Zeichnung, eine Grotte mit badenden Nymphen im Berliner Kabinet, welche gleichfalls dem Poelenburg zugefchrieben wird, fcheint mir von Cuylenborch's Hand.

Einen erſten Anhalt für die Biographie des Künſtlers haben kürzlich die Forſchungen Muller's in den Utrechter Archiven ergeben. Danach wurde A. Cuylenborch 1639 als Meiſter in die Lucasgilde zu Utrecht aufgenommen, in welcher gleichzeitig mit ihm auch noch ein Namensvetter (Johan van Cuylenborch, 1658 bis 1661) erwähnt wird. Die Gründe, welche Muller zu der Vermuthung geführt haben, dieſer Johan van Cuylenborch ſei mit unſerem Abraham ein und dieſelbe Perſon, giebt er uns leider nicht an. Daſs Abraham 1664 noch am Leben war, beweiſt das Datum 1664 auf dem oben aufgeführten Bilde in der Galerie zu Kopenhagen.

A. Cuylenborch
f. 1646

H. Hoet.

Die Bezeichnung auf einer Bleiſtiftzeichnung auf Pergament im Kabinet zu Braunſchweig, das Urtheil des Paris in einer Landſchaft darſtellend: H. Hoet an. 1659, iſt die einzige Notiz, die ich über dieſen Künſtler oder Dilettanten zu geben vermag, der darin als ein wenig begabter, manierirter Nachfolger des C. Poelenburg erſcheint.

Jan van Bronchorst.

Der bekannte Utrechter Maler Jan van Bronckhorſt oder Bronchorſt, wie er ſich ſelbſt auf ſeinen Bildern zu zeichnen pflegt, hat gelegentlich auch kleine Landſchaften italieniſchen Motives mit badenden Nymphen gemalt, in denen er ſich ſeinen Landsmann Poelenburg zum Vorbilde nimmt. Ich nenne,

als in einer öffentlichen Sammlung befindlich, eine ſehr duftige, in den reichen Details ſchon an H. Saft-Leven erinnernde Landſchaft im Muſeum Boymans in Rotterdam, bezeichnet mit dem Monogramm des Künſtlers. Ein ähnliches Bild, dem Cuylenborch am nächſten, welches eine Grotte mit badenden Nymphen darſtellt, beſitzt Fürſt Liechtenſtein in Wien. Eine grau lavirte Federzeichnung in Poelenburg's Art, die Findung des Moſes darſtellend, und bez. JvBronchorſt fecit 1647, im Städtiſchen Muſeum zu Leipzig.

J·G BRonchorst fe.

Nur aus einem einzigen mit dem vollen Namen bezeichneten Bilde ähnlicher Art iſt mir

GERARD VAN BRONCHORST

bekannt, muthmaſslich der Maler dieſes Namens, welcher von Muller (Utrecht, Archiven) in den Jahren 1665 und 1666 als Mitglied des Vorſtandes der Utrechter Gilde aufgeführt wird. Das Bild befindet ſich in der Galerie zu Schwerin (Kat. Nro. 116): in italieniſcher Landſchaft badet Diana mit ihren Nymphen, in der Nähe alter Ruinen. Nach dieſem Bilde zu urtheilen war der Künſtler nur ein ſchwacher Nachahmer des Poelenburg; die Färbung iſt düſter und in einem warmen bräunlichen Ton gehalten, die Behandlung flüchtig. Die Bezeichnung auf dieſem Bilde

Jdo. vBronchorst f.

macht es übrigens wahrſcheinlich, daſs Muller's Vermuthung, der Vorname Gerard und Gerrit ſei in der Gildeliſte für Jan verſchrieben, irrthümlich iſt.

W. van Steenre.

Houbraken erzählt uns: »Poelenburg hatte auch einen Neffen Namens Willem van Steenre, der fein Schüler war.« Sollte er fich in dem Vornamen diefes Künftlers geirrt haben? Muller führt nämlich unter den Mitgliedern des Vorftandes der Utrechter Gilde 1669 einen Wouter van Steenre auf. Gemälde deffelben vermag ich nicht nachzuweifen; doch follen gelegentlich im Kunfthandel kleine Landfchaften mit Staffage in der Art des C. Poelenburg vorkommen, welche feinen Namen tragen.

Jan Olis.

Ueber Jan Olis habe ich im Repertorium (III, 316) Auskunft gegeben. Die dort gelegentlich eines Gemäldes von Olis in der Darmftädter Galerie niedergefchriebenen Bemerkungen mögen hier ihren Platz finden.

»Das Olis bezeichnete grofse Schäferftück (Darmftädter Galerie Nro. 292) hat mit dem älteren Oldenburger Maler Jan Lys, dem es der Katalog zufchreibt, nichts zu thun, und ebenfo wenig mit dem dem C. Poelenburg verwandten Jan van der Lys oder van der Liffe [mufs heifsen Dirck van der Liffe, wie oben nachgewiefen]; doch hat Olis mit beiden Meiftern eine gewiffe Verwandtfchaft. Das grofse Bild der Darmftädter Galerie zeigt ihn der um Gerard Honthorft fich gruppirenden Zahl von Künftlern verwandt, namentlich dem Caefar van Everdingen, Jacob van Loo und Jan van Bronchorft. Ein kleines, gleichfalls bezeichnetes Bild, welches ich im Kunfthandel fah, war nach Gegenftand und Behandlung mehr dem Poelenburg verwandt, jedoch flauer und kühler; ein drittes kürzlich im Trippenhuis zu Amfterdam aufgeftelltes Bild, ein Küchenftück vom Jahre 1645, erinnert wieder eher an Molenaer. Mit letzterem Bilde ftimmt eine

gleiche Darſtellung in der Braunſchweiger Galerie (Nro. 569), irrthümlich Willem Mieris genannt, ſo auffallend überein, daſs es wohl demſelben Künſtler zugeſchrieben werden darf. Zur Biographie des Jan Olis giebt das Archief voor Nederlandſche Kunſtgeſchiedenis (I, 209) die erſte urkundliche Notiz. Danach trat derſelbe am 1. Juli 1632 als Maler in die Gilde zu Dordrecht. Die Höhe ſeines Eintrittsgeldes beweiſt, daſs er nicht der Sohn eines »Gildebruders« war. Er wird an jener Stelle als »Jonckman« (Junggeſelle) bezeichnet, ſeine Herkunft aber leider nicht angegeben.«

Verſchiedene andere Bilder, deren Bekanntſchaft ich in neuerer Zeit machte, zeigen noch im gröſseren Maſse die auſserordentliche Mannigfaltigkeit des Olis. Ein kleines Genrebild der Galerie zu Gotha, bez. J. Olis 1655, iſt eine mäſsige Arbeit in der Art des Molenaer. Dagegen iſt »der Beſuch« in der Sammlung Weſſelhoeft zu Hamburg, auf welchem Herr de Vries zuerſt das Monogramm des Künſtlers entdeckte, in Auffaſſung, Feinheit der Zeichnung und Färbung von ſolchem Reiz, daſs das Bild den beſten Werken von Q. Brekelenkam, welchem es bisher zugeſchrieben wurde, ebenbürtig erſcheint. — In einem männlichen Bruſtbild bei Herrn V. de Stuers im Haag iſt Olis gradezu ein Nachfolger Rembrandt's, etwa in der Art des J. de Wet. Und vereinzelte Zeichnungen, welche er zur Illuſtration einzelner kleinerer Schriften von Cats geliefert hat, zeigen ihn den alterthümlichen Vorläufern Rembrandt's, den Moeyaert, Pynas u. ſ. f. verwandt.

Mehrere dieſer Künſtler der Schule und Nachfolge des C. Poelenburg, und zwar grade die manierirteſten und jüngſten wie Gerard Hoet, Jan van Haensberghen, Da-

niel Vertanghen und zum Theil auch Frans Verwilt ſind bekannt genug, ſo daſs wir nicht weiter auf ſie einzugehen brauchen. Einige andere derſelben ſind uns jedoch ausſchlieſslich durch die Aufſchriften auf ihren ſeltenen Gemälden oder Zeichnungen bezeugt, die ich daher hier, ſoweit ſie mir bekannt ſind, aufzählen will.

P. van Hattik.

Die Namensinſchrift

V Hattik. P.
1665

trägt ein Bild im Beſitze des Herrn Hertel in Berlin: eine Grotte mit antiken Büſten und Reliefs im Vordergrunde, in der Ferne Ausblick auf hügelige Landſchaft. Aehnlichen Compoſitionen des A. Cuylenborch nahe verwandt, hat das Bild vor den meiſten derſelben einen duftigen graugrünen Ton des Laubwerks voraus. Eine ähnliche, in gleicher Weiſe bezeichnete italieniſche Landſchaft mit Hirten beſitzt Herr Staatsrath Peter von Semenow in St. Petersburg. — Ein Künſtler des Namens Hattich kommt in den Utrechter Gildebüchern vor, der Maler Sebaſtian van Hattich, der dort zwiſchen 1634 und 1638 in die Gilde eintrat. Muthmaſslich ſteht ihm P. v. Hattick nahe, deſſen Gemälde ja gleichfalls auf Utrecht als ſeine Heimath oder doch als Stätte ſeiner künſtleriſchen Ausbildung hinweiſen.

P. van Laeck.

Mir ſind zwei Gemälde bekannt, welche dieſen Künſtlernamen tragen. Das eine, aus dem Jahre 1640 datirt, befindet ſich in der Berliner Galerie; es ſtellt eine ziemlich flache italieniſche Landſchaft dar, in deren Vordergrunde Venus den

kleinen Amor abſtraft. Auffaſſung und Formen der kleinen Figuren ſind bäueriſch; die Färbung iſt in einem ſchweren braunen Ton gehalten. Das zweite Bild, in der Galerie zu Mainz (Nro. 57), bez. P. Laeck f. 1638, zeigt die hl. Magdalena in einer Grotte mit antiken Grabreliefs. Es ſteht einem flüchtigen, rohen Cuylenborch am nächſten: leer in der Compoſition, wie das Berliner Bild, von ähnlichem aber hellerem Ton, dünnem Farbenauftrag und flüchtiger Behandlung. — Da in der bei Obreen (Archiev II) veröffentlichten Liſte von Gemälden Utrechter Maler, die 1649 verlooſt wurden, eine Landſchaft von van der Lack vorkommt, den wir wohl mit P. van Laeck für identiſch halten dürfen, ſo wäre derſelbe als Utrechter Künſtler und damit in der Nähe des Poelenburg nachgewieſen.

P. Laeck · f.
1640

Cornelis Willaerts.

Einige wenige Gemälde mit der Künſtlerinſchrift C. Willaerts, welche ich im Kunſthandel ſah, ohne daſs ich den Ort, wo ſie jetzt aufbewahrt werden, nachzuweiſen vermöchte, gehen ſehr wahrſcheinlich auf den Landſchaftsmaler Cornelis Willaerts, den Sohn des bekannten Malers Adam Willaerts in Utrecht, zurück. Sie ſtellen kleine italieniſche Landſchaften mit badenden Nymphen oder Hirten dar; in unmittelbarem Anſchluſſe an C. Poelenburg. Soweit ſie mir bekannt, ſind dieſe (leider nicht datirten) Gemälde ihrem Charakter nach um die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts entſtanden. Ueber dieſen Künſtler haben wir erſt jetzt durch S. Muller die erſten biographiſchen Notizen erhalten. Danach wurde Cornelis Willaerts 1622 in die Gilde zu Utrecht aufgenommen, in deren Vorſtand er ſich in den Jahren 1658

bis 1660 befand. Daſs der Künſtler Landſchafter war, beweiſt der Umſtand, daſs er im Jahre 1636 eine »Landſchap« dem Hiobskrankenhauſe in Utrecht zum Geſchenk machte.

Der Monogrammist S. K.

Ein wenig begabter Nachfolger Poelenburg's iſt der Urheber einer Bathſeba, in der Galerie zu Schleiſsheim (Nro. 636), welche mit den Anfangsbuchſtaben S. K. bezeichnet iſt. Trotz der deutlichen Bezeichnung führten es die alten Kataloge der Sammlung unter Poelenburg's Namen auf.

Jan Lap.

Dieſer unbekannte Künſtler aus der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, der neben den Einflüſſen der »arkadiſchen Landſchaft« bereits mehr noch ſich der jüngeren holländiſchen Landſchafterſchule in Rom im Anſchluſſe an Jan Both, Moucheron, Pynacker u. ſ. f. verwandt zeigt, hat trotz ſeiner mäſsigen Verdienſte ein gewiſſes Intereſſe für uns, da zwei lange als Elsheimer genannte und mit Unrecht geprieſene Bildchen ſeinen Namen tragen. Es ſind die beiden bereits oben kurz genannten italieniſchen Landſchaften mit Villen in der Galerie des Haag. Die Bezeichnung auf der Rückſeite dieſer zierlichen faſt miniaturartig durchgebildeten Landſchaften in der Art des F. Moucheron iſt nach de Stuer's Kataloge

Gio Lap

Daſs darin eine Künſtlerinſchrift zu ſuchen iſt, beweiſt die Bezeichnung auf einem gröſseren Gemälde, welches kürz-

lich dieſelbe Sammlung erworben hat, einer italieniſchen Landſchaft mit Staffage in der Art des Mommers, dem Pynacker auſserordentlich verwandt. Sie trägt die Bezeichnung Jan Lapp. — Endlich ſind mir auch zwei Zeichnungen mit der gleichen Namensunterſchriſt im Braunſchweiger Kabinet bekannt, groſse in Tuſche ausgeführte italieniſche Landſchaften, bezeichnet

Jan Lap.

den flaueſten Zeichnungen des C. Poelenburg ähnlich. Das Motiv dieſer Zeichnungen wie der vorgenannten Bilder und der Umſtand, daſs der Künſtler in der Auſſchrift auf den kleinen Gemälden ſeinen Vornamen italieniſirt, ſind wohl ſichere Beweiſe, daſs auch Jan Lap ſeine Studien in Rom machte.

Zu dieſen Schülern und Nachfolgern Poelenburg's pflegt man auch

Bartholomaeus Breenbergh

zu rechnen. Doch nicht mit vollem Recht, wie ich glaube; denn Breenbergh iſt nicht, wie angegeben wird, »um das Jahr 1620« geboren, ſondern er hielt ſich vielmehr in dieſem Jahre bereits in Rom auf, wo er noch im Jahre 1627 wohnte. Dies beweiſen die Auſſchriften auf verſchiedenen Zeichnungen wie Gemälden. Das Aquarell einer römiſchen Villa in der Univerſitätsſammlung zu Göttingen, noch eine trockene Anfangsarbeit, trägt die Bezeichnung: B. Brenberg 1620. Daſſelbe Datum findet ſich auf einem Gemälde des Louvre (Nro. 52). Zeichnungen im Kabinet Weigel in Leipzig, im Louvre, in der Albertina

und im Ryksmufeum zu Amfterdam tragen Daten von 1625, 1626 und 1627 neben Beifchriften, welche den fortgefetzten Aufenthalt des Künftlers in Rom beweifen. Breenbergh kannte alfo wahrfcheinlich Elsheimer noch perfönlich und hat fich wohl direct nach deffen Werken gebildet, zumal feine früheren Gemälde und Zeichnungen vor denen Poelenburg's eine effectvollere Beleuchtung, kräftigere Färbung und energifchere Behandlung voraus haben. Ein gewiffer Einflufs des wefentlich älteren Poelenburg auf Breenbergh bleibt dabei nicht ausgefchloffen; dafür fpricht auch der Umftand, dafs wir den letzteren fich gelegentlich der Hand des Poelenburg zur Staffirung feiner Bilder bedienen fehen, wie in der fchönen Landfchaft der Schweriner Galerie (Nro. 107) und auf einem Bilde im Louvre (Nro. 50).

Das Refultat, welches fich aus jenen Daten bezeichneter Werke Breenbergh's ergiebt, erhält feine Beftätigung durch eine Entdeckung Havard's in dem Puiboek von Amfterdam: danach war nämlich Breenbergh im Jahre 1633, als er fich in Amfterdam vermählte, 33 Jahre alt, alfo im Jahre 1600 oder 1599 geboren und zwar in Deventer.

Die Gemälde Breenbergh's find häufig, namentlich grade in öffentlichen Sammlungen; ich brauche daher nicht näher auf fie einzugehen. Hier fei mir nur geftattet, kurz auf feine Zeichnungen hinzuweifen, in denen fich der Künftler meift durch feine treue und feine Auffaffung der italienifchen Natur, die geiftreiche Behandlung mit der Feder und Sepia und das Helldunkel wefentlich vor Poelenburg auszeichnet. Die gröfste Sammlung derartiger Studien aus Roms näherer und fernerer Umgebung und zugleich die fchönften Blätter befitzt das Louvre (etwa 15 Stück); eine ähnliche Zahl befindet fich in der Albertina; kleinere Sammlungen in den Kabineten von Dresden, Berlin, Hamburg u. f. f. Ich bemerke, dafs da, wo der Künftler nicht mit feinem Mono-

gramme, ſondern mit dem ganzen Namen zeichnet, dieſer faſt ausnahmslos Breenborch geſchrieben iſt.

Bartholomeus Breenborch f A° 1627

Breenberg f BB·f·

Die genannten Maler, vor Allen Breenbergh, haben meiſt auch radirt. Sie ſchlieſsen ſich in ihren Radirungen gleichfalls mehr oder weniger an Adam Elsheimer an. Entſchiedener noch gilt dies von einem Künſtler, der mir nur als Radirer bekannt iſt, von

J. W. Basse.

In einzelnen ſeiner kleinen Blätter (Waldgründen mit Nymphen und Faunen) finden wir die bekannten Radirungen Elsheimer's, welche ähnliche Gegenſtände behandeln, faſt nachgeahmt und zwar in geiſtvoller Weiſe [1]).

Von dieſer Gruppe von Landſchaftsmalern, bei welchen die Figuren in der Regel nur als kleine Staffage innerhalb der Landſchaft eine ganz ähnliche Rolle ſpielen wie in den meiſten Landſchaften von Elsheimer, bildet

Moses van Uytenbroeck

in ſeinen gröſseren figurenreichen Gemälden den Uebergang zu einer anderen Gruppe holländiſcher Künſtler, welche etwa gleichzeitig oder etwas früher in Rom vorwiegend

[1]) Näheres über ihn in J. Meyer's Künſtlerlexicon.

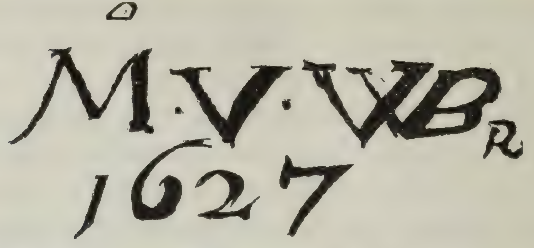
figürliche Compofitionen fchufen, die fie nach Elsheimer's Vorbilde in landfchaftlicher Umgebung und genreartig auffafsten.

Uytenbroeck geht noch entfchiedener auf Elsheimer zurück, als die Gruppe von Künftlern, die fich um C. Poelenburg fchaart. Schon Vosmaer hat nachgewiefen, dafs er nicht erft im J. 1600 geboren fein kann, wie bislang angenommen wurde, fondern mindeftens um ein Jahrzehnt früher, da bereits datirte Werke aus d. J. 1615 von ihm vorhanden find und fogar ein Stich nach einem feiner Bilder von Willem Swanenburch, der bereits 1612 ftarb. Der letztere Umftand macht es wahrfcheinlich, dafs er damals fchon aus Italien zurückgekehrt war. Seine früheren Gemälde kleineren Umfangs, von denen mehrere die Jahreszahl 1622 tragen, geben den landfchaftlichen Charakter der Umgebung Roms, namentlich die Höhen von Tivoli, befonders treu wieder und nähern fich dem Elsheimer in der tiefen Stimmung des grünen Laubwerks, den maffigen Baumgruppen und dem emailartigen Farbenauftrag. Seine umfangreicheren Gemälde wirken zumeift unangenehm eintönig durch ein fahles Grün, fchwere Färbung und flüchtige Ausführung. Die Staffage, die er nach Elsheimer's Vorbild in feinen Radirungen wie in feinen Gemälden vorzugsweife der Tobiasfage, der antiken Mythologie, und zwar mit befonderer Vorliebe dem Mythus des Argus und des Bacchus entlehnt, fteht in der Zeichnung, namentlich bei gröfseren Verhältniffen der Figuren, fehr hinter Elsheimer zurück; häufig ift fie gradezu roh.

Vosmaer, der den Künftler unter den Vorläufern Rembrandt's befpricht, führt fünf Gemälde feiner Hand auf, deren Aufbewahrungsort ihm bekannt ift: die Landfchaft in den Uffizien, zwei Bilder im Belvedere zu Wien (anfcheinend fehr früh, etwa zwifchen Elsheimer und Breenbergh in der Mitte ftehend) und zwei andere in der Braunfchwei-

ger Galerie (darunter der grofse »Bacchus auf Naxos« vom J. 1627). Ich kann diefen Bildern noch die folgenden mir bekannten Gemälde hinzufügen: In der Galerie zu Prag (IV, 9) »Bacchus und Ariadne«; in der Kopenhagener Galerie (Nro. 459) eine Mondfcheinlandfchaft; in der Galerie zu Augsburg »Juno und Argus« vom J. 1625 (Nro. 144), ein kräftig behandeltes, dem N. Moeyaert verwandtes Gemälde; in der Galerie Arenberg zu Brüffel eine Landfchaft unter dem Namen R. Savery (bez. 1629); in Caffel wieder fein beliebtes Thema, der Triumphzug des Bacchus (Nro. 425), und ebenda (Sammlung Habich) eine kleinere Landfchaft mit Mars und Venus, Elsheimer zugefchrieben; beim Fürft Liechtenftein in Wien (Nro. 472) eine Landfchaft mit Herde; ein ähnliches Bild unter Elsheimer's Namen in der Galerie zu Pefth (III, 5). Zwei kleine intereffante Landfchaften im Privatbefitze in Berlin: ein Waldfee mit badenden Nymphen bei Herrn Geheimrath Stüve (bezeichnet 1622) und eine Flufslandfchaft mit dem Urtheil des Paris bei Herrn O. Pein (bezeichnet 1626), beide fich unmittelbar an Elsheimer anfchliefsend. In Italien »Loth und feine Töchter« beim Graf Belgiojofo in Mailand (bezeichnet 1627) und eine flache Landfchaft mit reicher Staffage unter Rembrandt's Namen in der Galerie G. B. Manfi in Lucca. Auch ein »Merkur und Argus« in Elsheimer's Art, beim Earl of Wemyfs in Gosford Houfe (Schottland), fcheint mir von Uytenbroeck's Hand zu fein.

Zeichnungen des Künftlers find feltener als feine Gemälde. Die Albertina befitzt deren drei, das Printroom des Britifh Mufeum zwei, darunter ein fehr tüchtiges grofses Bildnifs von Ferdinand Bochhay, bezeichnet Moeyfes Vytenboeck f. Unter vier Zeichnungen bei Herrn A. von Beckerath in Berlin finden fich Anfichten von Tivoli.



Jene Gruppe von Hiftorienmalern, welche im Anfchluffe an Adam Elsheimer und unter deffen Einfluffe biblifche und mythologifche Gegenftände in kleinem Format genreartig und inmitten von Landfchaft zur Darftellung bringen, hat keinen Künftler aufzuweifen, der ihrem gemeinfamen Vorbilde gleichkäme oder fich auch nur mit einem Breenbergh oder Poelenburg meffen könnte. Dennoch bietet fie ein gröfseres hiftorifches Intereffe als letztere Meifter, indem die zwei (oder drei) Lehrer Rembrandt's zu ihr zählen, durch welche Elsheimer's Kunftweife noch auf diefen gröfsten Meifter der holländifchen Malerei reflectirte.

Schon Sandrart nennt unter ihnen den Pieter Laftman und den Jan Pynas als Freunde und Genoffen Elsheimer's. Von beiden Künftlern find uns die genaueren Daten ihres Aufenthaltes in Rom nicht bekannt. Den Erfteren erwähnt Mander 1604 als einen jungen Künftler, »daer goede hope toe is, wefende nu in Italien«; Letzterer wird etwa gleichzeitig nach Italien gegangen fein. Von beiden Künftlern find fchon vereinzelte Arbeiten aus diefer ihrer Studienzeit bekannt [1]). Sie find fich aufserordentlich verwandt; jedoch fteht Pynas, von welchem nur wenige Gemälde und Zeichnungen auf uns gekommen find, hinter Laftman entfchieden zurück. In der Wahl ihrer Motive, feien fie der Bibel oder der antiken Mythe entlehnt, in der Art der Anordnung, in ihren

[1]) Abr. Bredius theilt mir mit, dafs er im Privatbefitz in Holland eine Zeichnung Laftman's mit dem Datum 1603 kenne.

landfchaftlichen Hintergründen und ihrer tiefen Färbung lehnen fie fich an ihren Studienfreund Elsheimer an und kommen ihm in ihren früheften Werken, namentlich in den minder umfangreichen, ziemlich nahe. Allein ihre Auffaffung ift gröber und weniger intim, ihre Geftalten find meift plump und gewöhnlich und die Localfarben find (ihrer holländifchen Eigenart entfprechend) dem Gefammtton untergeordnet. Sie ftellen fich darin als Nachfolger und Schüler der Cornelis van Haarlem, Bloemaert und ähnlicher älterer holländifcher Maler dar. Die kühle Beleuchtung und die glatte Behandlung zeigen den Einflufs, den gleichzeitig auch Caravaggio auf fie ausübte.

PIETER LASTMAN

hat durch Vosmaer eine ausführliche kritifche Würdigung erfahren (Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. II. Aufl. S. 68 bis 81 und 474 bis 481). In dem Oeuvre des Künftlers, welches Vosmaer aufftellt, zählt er im Ganzen 53 Gemälde auf. Darunter find zwei vor einigen Jahrzehnten verbrannt; eine ziemlich beträchtliche Zahl (etwa 8 bis 10) find aller Wahrfcheinlichkeit nach doppelt und dreifach aufgezählt, indem die gleichen Gegenftände ohne jede nähere Befchreibung fich in verfchiedenen älteren Verfteigerungs-Katalogen finden. Zu den zwölf Gemälden, welche der holländifche Forfcher in beftehenden öffentlichen oder Privatfammlungen nachweift[1]), füge ich noch die folgenden hinzu: In der Galerie zu Afchaffenburg ein merkwürdiges Bild mit lebensgrofsen Halbfiguren, ganz unter Caravaggio's Einfluffe, »Herodias, welcher der Henker das Haupt des Johannes überreicht«; in der Augsburger Galerie »Odyffeus vor Naufikaa« (bez. Laft. Anno 1619); in Caffel (Galerie,

[1]) Die »Taufe des Eunuchen« in der Galerie zu Mannheim (Nro. 113) fchien mir, foweit der hohe Platz ein beftimmtes Urtheil zuläfst, nicht von Laftman's Hand, fondern von der des N. Knupfer.

Sammlung Habich) Apollo mit den Mufen; in St. Petersburg bei Herrn Peter von Semenow eine Verkündigung (bez. 1618). Eine Ehebrecherin vor Chriftus (bez. 1617) befand fich 1875 im Kunfthandel zu Florenz; der Berliner Galerie wurde 1878 aus Privatbefitz in Berlin ein »Jonas, der vom Walfifch ausgefpieen wird« (bez. 1621), zum Kauf angeboten. Den Verbleib diefer fowie einzelner anderer Gemälde Laftman's, die ich im Kunfthandel fah, weifs ich leider nicht anzugeben.

Zeichnungen von Laftman find nicht fo felten, als man nach Vosmaer's Verzeichniffe, dem aus eigener Anfchauung bei Abfaffung deffelben keine Zeichnung Laftman's bekannt war, vermuthen follte. Das Berliner Kabinet befitzt eine grofse Kreidezeichnung, Abigail darftellend; ein ähnliches noch befferes Blatt, Odyffeus vor Naufikaa, befitzt Herr A. von Beckerath ebenda. Unter den drei dem Laftman in der Albertina zugefchriebenen Zeichnungen find zwei Kreidezeichnungen auf blauem Papier, Darftellungen aus dem Leben des Laban, dem Bramer verwandt; die dritte, den Abfchied der Hagar darftellend, könnte vielleicht auch von Moeyaert herrühren. In der Univerfitätsfammlung zu Göttingen unter zwei biblifchen Darftellungen eine Studie zur »Taufe des Eunuchen«; bei Herrn Profeffor Haffe in Hameln die grofse Kreidezeichnung eines fitzenden Orientalen, dem Sal. Koninck ganz nahe ftehend. In der Weigel'fchen Sammlung zu Leipzig ein grofses, wirkungsvolles Blatt mit dem »Opfer Ifaak's« [1]). Eine Skizze zum »Barmherzigen Samariter« im Kabinet zu Kopenhagen ift dem Elsheimer noch befonders verwandt. Das Dresdener Kabinet befitzt unter Bramer's Namen eine breite Kreidezeichnung

[1]) Bezeichnung und Datum (1598) auf diefer Zeichnung find von fpäterer Hand. Nach der Behandlung ift diefelbe gewifs keine Jugendarbeit, zu der fie das Datum machen würde.

von »Juda und Thamar«, die mir von Laſtman's Hand ſcheint; eine andere Zeichnung unter falſcher Benennung im Vorrath des Braunſchweiger Kabinets, u. ſ. f.

PL 1609   Pietro Laſtman fecit Anno 1618

Jan und Jacob Pynas.

Ueber dieſe beiden Maler, die Zeitgenoſſen und wohl Brüder waren, haben wir faſt nur Houbraken's kurze Notiz, daſs ſie aus Haarlem ſtammten, und daſs Jan wohl der bedeutendere von beiden war und 1605 mit Pieter Laſtman mehrere Jahre in Italien zubrachte. Ueber Jacob haben wir bisher keinerlei urkundliche Nachricht oder geſchichtliche Notiz. Da die wenigen bezeichneten Gemälde und die häufigeren Zeichnungen, wenn ſie — wie meiſt der Fall — überhaupt einen Namen tragen, vielfach nur J. Pynas bezeichnet ſind, zudem aber auch die mit dem ganzen Vornamen beider Künſtler bezeichneten Gemälde und Zeichnungen unter ſich auſserordentlich verwandt ſind, ſo iſt es ſchwer, nach dem bisher vorliegenden Material dieſelben auseinander zu halten.

Den vollen Namen

Jan Pynas fe 1618

trägt ein ziemlich umfangreiches Gemälde beim Graf Peter Schuwaloff in St. Petersburg (im Depot): eine figurenreiche bibliſche Scene in italieniſcher Landſchaft mit Ruinen;

farbig, in einem klaren, bräunlich-grauen Tone kräftig behandelt, dem P. Lastman nahe verwandt, aber heller. Ein zweites, in ähnlicher Weise mit dem ganzen Namen bezeichnetes Gemälde des Jan Pynas hat seit einigen Jahren die Galerie im Haag erworben, Christus am Kreuz von Maria und Johannes beklagt. Hart und bunt in der Färbung, flüchtig in der Behandlung erinnert es mehr noch an Abraham Bloemaert und Corn. van Haarlem als an P. Lastman und ist daher wohl in die früheste Zeit des Künstlers zu setzen.

Ein sicher dem Jacob Pynas zuzuschreibendes Gemälde wurde 1876 der Berliner Galerie zum Kauf angeboten: »die Königin von Saba«, bez. JAC. PYNAS. FA. 1627. Fast ebenso unerfreulich, wie das letztgenannte Bild des Jan Pynas, aber dem Lastman viel näher stehend, dünn und flüssig im Farbenauftrag, matt in der Färbung, von fast gemeinen Typen, welche übrigens einzelnen Gestalten auf Rembrandt's frühesten Gemälden auffallend verwandt sind.

Einfach J. Pynas fec. 1603 (J. und P. zusammengezogen) ist die »Verstofsung der Hagar« im Besitze des Herrn Dr. Wings zu Aachen bezeichnet; ein in kühlem braunem Tone kräftig behandeltes Bild, das dem Lastman am nächsten steht. Eine ähnliche Bezeichnung J. Pynas f. 1609 trägt eine kleine »Auferweckung des Lazarus« in der Galerie zu Aschaffenburg. Hier in dem kleineren Format ist der Künstler — ob Jan oder Jacob, wage ich nicht zu entscheiden — entschieden glücklicher als in den gröfseren Darstellungen. Die kleinen Figuren sind geschickter gezeichnet, die Behandlung und Färbung ist kräftiger und breiter in einem tiefen braunen Gesammtton. Diesem Gemälde steht ein anderes nicht bezeichnetes Bild von etwa gleichem Umfange nahe, das 1880 der Berliner Galerie angeboten wurde, Christus auf dem Wege nach Emmaus. Vor-

wiegend landſchaftlich, ſelten ſtimmungsvoll und darin ſowohl wie in den flüchtig gezeichneten Figürchen Elsheimer verwandt; leicht und dünn behandelt, leider arg geputzt.

Gleichfalls nicht bezeichnet iſt ein gröſseres Gemälde im Beſitze des Herrn Victor de Stuers im Haag, das ich nach ſeiner Verwandtſchaft mit dem oben genannten Petersburger Bilde dem Jac. Pynas zuſchreiben möchte. Es gehört zu den beſten Bildern dieſer ganzen Richtung.

Zeichnungen der beiden Pynas ſind häufiger als ihre Gemälde, von denen Vosmaer ſelbſt in der zweiten Auflage ſeines »Rembrandt« noch keines gekannt zu haben ſcheint, ein Grund, weshalb ich hier etwas näher auf die mir bekannten Gemälde eingegangen bin. Namentlich kommen Zeichnungen derſelben nicht ſelten im Kunſthandel vor, wo ſie bei ihrem vorwiegend hiſtoriſchen Intereſſe nur ſehr geringe Preiſe haben. Unter den Zeichnungen ſind die des Jacob Pynas weitaus häufiger.

Mit dem vollen Namen: Jan Pynas Jnventor iſt mir nur ein einziges Blatt im Kunſthandel zu Geſicht gekommen, die grau getuſchte Kreidezeichnung einer ſonnigen italieniſchen Hügellandſchaft mit bibliſcher Staffage. Sie iſt duftig und ſehr maleriſch gehalten und daher wohl aus der letzten Zeit des Künſtlers.

Von den weit zahlreicheren mit dem Namen: Jac. Pynas bezeichneten Blättern kommt keines dieſer Zeichnung des Jan gleich; auch die beſten pflegen daneben einen etwas philiſtröſen und kleinlichen Zug zu haben. So die drei Zeichnungen der Albertina in Wien (darunter eine vom J. 1638); eine Studie zur »Taufe des Eunuchen« im Teyler Muſeum zu Haarlem; »Chriſtus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus« im Berliner Kabinet (dat. 1650); »Vertumnus und Pomona« in von Beckerath's Sammlung ebenda (dat. 1648); zwei Zeichnungen im Boymans

Muſeum zu Rotterdam (darunter die »Verſpottung der Ceres«, dat. 1648); die »Hoffnung« im Braunſchweiger Kabinet (mit Rothſtift gezeichnet, welchen der Künſtler beſonders gern benutzte). Nach dieſen bezeichneten Blättern zu urtheilen, wird eine Reihe anderer Zeichnungen ohne Aufſchrift in den Kabineten von Rotterdam, Dresden, Braunſchweig und im Teyler Muſeum zu Haarlem, im South Kenſington Muſeum (Dyce Collection, eine einfache landſchaftliche Federzeichnung in Elsheimer's Manier) u. a. m., meiſt mit Recht dem Jacob und nicht dem Jan Pynas zugeſchrieben.

Jac. Pynas f a° 1648

Die Frage, ob Rembrandt nach dem Unterricht des Laſtman noch bei Jacob Pynas in die Lehre ging, wie zuerſt Houbraken behauptete (bei Erwähnung des Jan Pynas ſagt er dagegen: ſeine Farbe ſchimmert ins Bräunliche, weswegen Viele glauben, daſs Rembrandt ihm darin nachgeäfft habe), mag hier unerörtert bleiben. Jedenfalls zeigt auch

Jacob van Swanenburgh,

der erſte Lehrer Rembrandt's, in dem einzigen mir von ihm bekannten Gemälde, einer Proceſſion auf dem Petersplatze in der Galerie zu Kopenhagen (dat. 1628), den Einfluſs Elsheimer's in ähnlicher Weiſe, wie die Pynas und Laſtman.

Den Genannten reiht ſchon Vosmaer mit Recht den

Claas Moeyaert

unmittelbar an. Ich glaube, daſs auch er den Elsheimer ſelbſt in Italien gekannt und ſtudirt hat; denn ſeine früheren Bilder (aus dem Anfange der zwanziger Jahre) und zum Theil auch ſeine Radirungen zeigen einen noch ſtärkeren Einfluſs des deutſchen Meiſters als ſelbſt die Werke des

Laſtman und der beiden Pynas. Ich nenne nur ein kürzlich erworbenes Bild vom Jahre 1624 im Muſeum des Haag: »Merkur, welcher der Herſe erſcheint«, wobei dem Künſtler Elsheimer's köſtliche Darſtellung des gleichen Gegenſtandes in den Uffizien zum Vorbild diente. Moeyaert iſt von vornherein heller und einheitlicher im Ton[1]) als Laſtman, derber und wahrer in ſeinen Geſtalten, wirkungsvoller und energiſcher in Auffaſſung und Beleuchtung, trockener und paſtoſer im Farbenauftrag. Dieſe Eigenſchaften ſetzten ihn in den Stand, ſpäter unter dem directen Einfluſſe Rembrandt's Meiſterwerke wie die groſse »Berufung des Matthäus« in der Braunſchweiger Galerie (dat. 1659) zu ſchaffen.

In öffentlichen Sammlungen ſind auſser dieſen Bildern noch vorhanden: in der Ermitage die groſse »Flucht der Clölia« (bez. 1640); im Haag ein Triumph des Silen (1624, Gegenſtück zur »Herſe«) und eine unerklärte bibliſche Darſtellung; in Stockholm eine »Predigt Johannis« (bez. 1631), ſowie meines Erachtens auch der »Engel, welcher die Familie des Tobias verläſst«, Rembrandt's Schule zugeſchrieben; in Berlin »Nymphen und Satyrn bei der Weinleſe« und (im Magazin) »Odyſſeus vor Nauſikaa«; beim Fürſten Liechtenſtein in Wien ein »Pferdemarkt« und ein »Kuhmarkt«, Gegenſtücke.

Zeichnungen Moeyaert's ſind ziemlich häufig, da derſelbe beſonders auch als Zeichner für den Stich thätig war. Seine Vorzeichnungen zu P. Nolpe's Stichen, welche den Einzug der Maria von Medici in Amſterdam darſtellen, beſitzt das Kabinet in St. Petersburg (9 an der Zahl, datirt 1638); die Albertina beſitzt mehr als ein Dutzend ſeiner Zeichnungen (die datirten Blätter von 1638 und 1640), darunter eine Folge von ſieben Blättern mit bibliſchen Darſtel-

[1]) Der Ton in Moeyaert's Bildern iſt ein ins Grauliche fallendes fahles Gelb.

lungen von 1638, bereits unter Rembrandt's Einfluſſe [1]); verſchiedene Blätter im Berliner und im Dresdener Kabinet; vereinzelte Zeichnungen in Braunſchweig, Darmſtadt, Rotterdam, im Britiſh Muſeum u. ſ. f. Im Privatbeſitz iſt namentlich ein (allerdings nicht mit dem Namen bezeichnetes) Blatt im Beſitze bei Herrn v. Beckerath in Berlin durch die Jahreszahl 1615 von Bedeutung. Es zeigt den Platz hinter einem römiſchen Hauſe; Behandlung und Zeichnung der Figuren ſind dem Elsheimer ganz nahe verwandt. Zu dem bekannten Bilde der Braunſchweiger Galerie [2]) fand ich zwei in Rothſtift ausgeführte Skizzen in der Dyce Collection des South Kenſington Muſeum und in der Bibliothek zu Windſor; erſtere ſchon durchgebildeter und der Compoſition im Bilde näher ſtehend.

Dem Moeyaert am nächſten ſteht

GERRIT CLAESZ. BLEKER oder BLECKER [3]).

von Haarlem, ſowohl in ſeinen bekannten Radirungen als in ſeinen ſeltenen Gemälden und Zeichnungen. Obwohl die

[1]) Die Rückſeite einer dieſer Zeichnungen iſt von Intereſſe, indem ſie eigenhändige Namensinſchriften einer Reihe (meiſt Haarlemer) Künſtler trägt, wie Jan v. Velde, J. Hals, P. Molyn u. ſ. f.

[2]) Kürzlich ſind über der Jahreszahl 1659 auch die Ueberreſte der echten alten Bezeichnung gefunden; verſchiedene früher als Künſtler-Monogramme aufgefaſste Inſchriften auf dem Bilde ſind nur Marken.

[3]) So zeichnet er ſich ſelbſt auf Gemälden, Zeichnungen und Radirungen. Gleichzeitige Urkunden und Schriftſteller nennen ihn auch Bleecker, Bliecker und Bleyker. Er ſtarb im Februar 1656. Houbraken erwähnt ihn einmal unter den Haarlemer Landſchaftsmalern auf die Autorität des Schrevelius hin; ſpäter nennt er ihn, ohne den Vornamen anzugeben und, wie es ſcheint, in dem Irrthum, einen zweiten Meiſter des Namens Bleker vor ſich zu haben, als »geſchickten Figurenmaler in Haarlem«, von deſſen Gemälden

Daten feiner Werke nicht vor die dreifsiger Jahre hinaufreichen, darf er doch wohl auch der Zeit nach den genannten Künftlern angefchloffen werden, da ihn Ampfing fchon 1628 als »tüchtigen Landfchafter und guten Figurenmaler« rühmt. Dafs er Italien befuchte, fcheint mir aus feinen Werken hervorzugehen; muthmafslich hielt er fich dort jedoch erft nach dem Tode Elsheimer's auf, fodafs deffen Einflufs wohl nur auf das Studium von Bildern deffelben zurückzuführen ift. Bleker ift neben Elsheimer derb, oft felbft roh und plump in der Auffaffung wie in der Wiedergabe der Formen; fein ftark realiftifcher Zug zeigt fich am vortheilhafteften in der Darftellung von Thieren, welche auch in feinen hiftorifchen Motiven mehrfach die Hauptfache find.

Von feinen feltenen Gemälden find mir bekannt: in der Galerie zu Braunfchweig das »Opfer zu Lyftra« (bez. 1634), umfangreich mit nahezu lebensgrofsen Figuren von ungefchlachter Form und derber Behandlung, in etwas fahlem hellbraunem Gefammtton; 1638 ähnlich vom Künftler felbft radirt. Wie hier fo waren auch in einem Bilde biblifchen Motivs, welches kürzlich in einer Verfteigerung in Amfterdam vorkam (bezeichnet 164.), die Thiere der hervorragendfte und zugleich der befte Theil des Bildes. — Ein Gemälde von geringerem Umfange, »der Engel bei Tobias«,

---

eine Venus und eine Danaë durch Vondel, »den hochfliegenden Adler der Dichtkunft«, befungen feien.

Ein gleichnamiger Künftler, Dirck Bleker, gleichfalls aus Haarlem gebürtig (und nicht aus Amfterdam, wie Kramm angiebt, da er bei feiner Ueberfiedelung dahin, im Jahre 1652, ausdrücklich als Haarlemer bezeichnet wird), daher wohl ein Verwandter des Gerrit Bleker, war als Bildnifsmaler thätig. Eines feiner feltenen Portraits befitzt die Braunfchweiger Galerie (datirt 1657); ein weibliches Bildnifs vom Jahre 1645 befand fich nach dem Pahlmann'fchen Kataloge früher im Schloffe zu Berlin. Dr. A. van der Willigen befchreibt auch ein Gemälde hiftorifchen Motives, eine betende Magdalena, vom Jahre 1652, »tableau très remarquable«, das fich 1869 auf einer Verfteigerung in Haarlem befand. Es trug, wie das Braunfchweiger Bildnifs, die Bezeichnung D. Bleker.

befindet fich in der Galerie zu Pefth (Alter Kat. IX, 16). — Ein gröfseres Bild im Mufeum Boymans (Nro. 28, irrthümlich dem S. Bleker zugefchrieben), das die »Bekehrung des Saulus« darftellt, zeigt den Künftler, offenbar fchon unter Rembrandt's rückwirkendem Einfluffe, von vortheilhafterer Seite, farbiger und beffer in der Zeichnung als in den vorgenannten Bildern. Ein ebenda befindliches nahebei aufgeftelltes Gemälde, »Bileams Efel« darftellend, welches nach einer falfchen Auffchrift dem G. van den Eeckhout zugefchrieben wird, ift vielleicht gleichfalls von Bleker's Hand. Es fteht hinter dem vorigen Bilde, dem es fehr verwandt ift, keineswegs zurück und gehört auf jeden Fall einem der Vorgänger Rembrandt's aus der hier befprochenen Gruppe, wenn auch hier gleichfalls wieder der rückwirkende Einflufs des grofsen jüngeren Meifters nicht zu verkennen ift.

Einige wenige Zeichnungen des G. Bleker zeigen den gleichen Charakter. Das Printroom im Britifh Mufeum befitzt deren drei: die grofse Studie eines Wagens, energifch mit der Feder gezeichnet in der Art von Elsheimer und de Gheyn (bez. blecker); eine »Findung Mofis«, dem Moeyaert ähnlich; und ein Studienblatt mit zwei Fufsgängern, energifch in Elsheimer's Art mit der Feder gezeichnet und braun getufcht. Zwei Zeichnungen der Hamburger Kunfthalle find nicht ganz von gleicher Güte: ein kleines Blatt mit einem Halt kaiferlicher Reiter (bez. G. Bleker f.), dem Jan Marts de Jonge ähnlich; und »Chriftus auf dem Wege nach Emmaus«, worin wieder Landfchaft und Thiere die Hauptfache bilden. — Eine gröfsere Zeichnung der Albertina (bez. blecker) zeigt ein ähnliches Motiv, wie eines der Londoner Blätter, eine Karoffe mit Damen, von einem Reiter begleitet, welchem Hunde folgen; energifch und wirkungsvoll in der Art des de Gheyn oder des E. van de Velde gezeichnet und getufcht.

GBleker. fecit. 1634.

Ein anderer gleichzeitiger Künſtler aus Haarlem, Pieter de Grebber, zeigt in mancher Beziehung eine dieſer Gruppe von Künſtlern verwandte Auffaſſung und Behandlung; aber da ſich bei ihm (ähnlich wie bei den de Bray's, P. van Holſteyn u. A.) zugleich weſentliche Einflüſſe von Rubens geltend machen und ſpäter auch Rembrandt's Gemälde beſtimmend auf ihn einwirken, können wir ihn hier füglich auſser Betracht laſſen.

Eigenartiger und talentvoller als dieſe Künſtler, in deren Kreis er gleichwohl gehört, erſcheint ein gleichzeitiger holländiſcher Meiſter der Nachfolge Elsheimer's:

Leonard Bramer

von Delft. Vosmaer hat zuerſt und in treffender Weiſe ſeine Bedeutung ſowohl wie ſeine directe Abſtammung von der Kunſtweiſe Elsheimer's klar gelegt. Im Jahre 1596 geboren, wanderte er 1614 durch Frankreich und Italien nach Rom; 1625 war er bereits wieder in ſeine Heimath zurückgekehrt. Seine Jugendbilder zeigen dieſelben bibliſchen und mythologiſchen Motive wie Elsheimer's Werke, dieſelbe Vorliebe für das kleine Format, eine noch über ſeinen Meiſter hinausgehende, allzu groſse Tiefe der Färbung, paſtoſen Farbenauftrag und eine oft bis zur Uebertreibung grelle Lichtwirkung. Namentlich malt er mit Vorliebe Nachtſtücke mit künſtlicher Beleuchtung, welche ſich unmittelbar an Elshei-

mer'fche Werke, wie die Ceres, Philemon und Baucis, die Befreiung Petri u. a., anfchliefsen. Was ihn von Elsheimer von vornherein unterfcheidet, ift neben der Neigung zu greller Beleuchtung bei fchwarzen Schatten das ftärker ausgebildete Helldunkel, der einheitliche, meift kühle bläuliche Ton der Färbung, die derbe, oft rohe aber wirkungsvolle Auffaffung fowie eine entfprechende, im kleinften Raum oft übertrieben breite Behandlungsweife.

Leider gehören die meiften feiner Gemälde in gröfseren öffentlichen Galerien der fpäteren flüchtigen, meift felbft rohen Manier Bramer's an. So je drei Bilder in den Galerien zu Dresden und Braunfchweig, einzelne Gemälde in den Galerien zu Amfterdam, Lille, Gotha, Hannover u. f. f. Von grofser malerifcher Wirkung und virtuofer Behandlung find dagegen zwei abweichende Darftellungen im Belvedere zu Wien, die »Allegorie der Vergänglichkeit« und die »Allegorie der Eitelkeit«, in Wahrheit Stillleben. — Charakteriftifche Gemälde der früheren Zeit find der »Schmerz der Hekuba« (dat. 1630) und »Abraham, von den Engeln befucht« im Mufeo del Prado zu Madrid. Ein ähnliches, aber tiefer geftimmtes und noch energifcher behandeltes Gemälde, eine Opferfcene darftellend, befindet fich im Befitz von Baron von Meklenburg in Berlin. Am vortheilhafteften erfcheint der Künftler in feinen Bildern kleinften Formats, die nach ihrer nahen Verwandtfchaft mit Elsheimer auch dem Motive nach (Hinrichtung des Johannes, Cephalus und Procris, Befreiung Petri u. f. f.) wohl der früheften Zeit Bramer's angehören. In einer öffentlichen Sammlung kenne ich keines derfelben; die Mehrzahl ift mir im Kunfthandel begegnet, wo fie ganz geringe Preife zu erzielen pflegen.

Bramer ift als Zeichner in der Regel äufserft flüchtig und daher meift fehr manierirt. Freilich hat er auch eine aufser-

ordentlich groſse Zahl von Zeichnungen in die Welt geſetzt. Darunter ſind mehrere Folgen von Illuſtrationen erhalten: ſo in München »De Spaenſche Dromen, Quevedo genaamd«, vom Jahre 1659 in 70 Blättern, und »De Drie Bouken van Laſarus van Tormes voor A. D. Cooſe« (1646) in 72 Zeichnungen. Auch die Kunſthalle in Bremen beſitzt eine ähnliche Folge von 70 Zeichnungen. Einzelne Zeichnungen in den Kabineten von Berlin, Dresden, München, Wien (Albertina) u. ſ. f., meiſt in beträchtlicher Zahl. Auch im Kunſthandel kommen Bramer's Zeichnungen häufig und zu ſehr mäſsigen Preiſen vor. Daſs auch die Aquarelle des Künſtlers an der gleichen Flüchtigkeit und Flauheit der Behandlung, bei mangelhaften Verhältniſſen und oberflächlicher, ja roher Auffaſſung, leiden, zeigt eine Folge von Aquarellen aus der Paſſion im Kabinet zu Braunſchweig (dat. 1669). Am vortheilhafteſten erſcheint er in den ſeltenen Zeichnungen, die einfache Studien nach der Natur ſind.

L. B. LBramer 1669

Im Gegenſatz gegen die Werke Elsheimer's werden uns ſelbſt Bramer's Gemälde, ſo wenig als die der P. Laſtman, Moeyaert u. A. oder die der arkadiſchen Landſchafter, wie Poelenburg und Breenbergh, völlig genügen. Sie befriedigen weder vollſtändig das Auge noch ſprechen ſie wirklich zum Herzen. Alle die Genannten erfaſſen nur eine oder die andere Seite von Elsheimer's Kunſtweiſe und bilden dieſelbe einſeitig und oberflächlich aus; ſie ſchaffen daher keine in ſich abgeſchloſſenen Kunſtwerke, um ſo

weniger, als keiner diefer Künftler ein eigenartiges Talent befitzt. Aber fie find, hiftorifch betrachtet, dadurch von Bedeutung, dafs fie eben die Tradition von Elsheimer's Auffaffungsweife, ins Holländifche übertragen, dem grofsen Genie überlieferten, welches berufen war, die holländifche Kunft zu ihrer vollen Eigenthümlichkeit und zugleich zu ihrer höchften Blüthe zu führen. Grade in feiner Beziehung zu Rembrandt ift Elsheimer in neuerer Zeit befonders viel genannt und eingehend gewürdigt worden, namentlich von Kolloff, Bürger und Vosmaer. Alle find darin einig, dafs Elsheimer in hervorragender Weife auf die künftlerifche Entwickelung Rembrandt's eingewirkt, und zwar theilweife fogar direct auf ihn eingewirkt habe. Vielleicht ift man in letzterer Beziehung etwas zu weit gegangen: wenigftens fehlt es an feften Anhaltspunkten zum Beweis eines wefentlichen directen Einfluffes feiner Werke; denn von einem perfönlichen kann felbftverftändlich nicht die Rede fein. In Rembrandt's Auctionsinventar wird weder ein Gemälde noch eine Zeichnung oder Radirung Elsheimer's namhaft gemacht; felbft Goudt's Stiche nach Elsheimer finden wir nicht ausdrücklich verzeichnet, wenn diefelben auch in den Mappen mit gemifchtem, nicht näher bezeichnetem Inhalt fich befunden haben können. Die Radirungen Rembrandt's, welche wegen ihrer Lichtwirkung zuweilen auf Elsheimer's Einflufs zurückgeführt werden, namentlich verfchiedene Nachtftücke, find doch zweifellos mehr in Anlehnung an holländifche Nachfolger unferes Meifters, wie namentlich an Bramer, gefchaffen; und die im Gefchmacke Elsheimer's radirte grofse »Flucht nach Aegypten« ift, wie jetzt bekannt, eine Ueberarbeitung der Platte von Rembrandt's älterem talentvollen Freunde Hercules Seghers nach einem »Tobias auf der Reife« von Elsheimer. Wenn ich nun auch einen directen Einflufs Elsheimer's auf Rembrandt durch Gemälde, Stiche und Zeichnungen, die

Rembrandt in Holland verhältnifsmäfsig häufig zu Geficht kommen mufsten, bei der ohnehin verwandten Auffaffungsweife beider Künftler nicht fchlechthin läugnen möchte, fo glaube ich doch daran fefthalten zu müffen, dafs Elsheimer's Kunftweife im Wefentlichen erft aus zweiter Hand dem Rembrandt überliefert wurde: feine eigenthümliche Compofitionsweife innerhalb der Landfchaft, feine Koftüme, feine naturgetreue genreartige Auffaffung, feine rythmifche Gruppirung, fowie felbft feine Motive durch Laftman, Pynas und Swanenburgh, feine künftliche Beleuchtungsweife und feine tiefe, leuchtende Färbung dagegen mehr durch Bramer. Wie Rembrandt freilich in ganz anderer Weife als diefe feine Lehrer und Vorbilder auf das innere Wefen von Elsheimer's Kunft einging, wie er namentlich die ungefuchte, rein menfchliche Auffaffung deffelben, die fich direct an das Gemüth des Befchauers wendet, fich zu eigen machte und davon ausgehend feinen eigenen gewaltigen Stil fchuf, darauf habe ich fchon bei der Charakteriftik Elsheimer's hingewiefen.

Dafs Elsheimer auf die Richtung der holländifchen Landfchaftsmalerei, welche die grofsartigen Formen Italiens in der Fülle des füdlichen Lichtes wiederzugeben beftrebt ift, in verfchiedener Weife anregend einwirkte, namentlich auf Swanevelt[1]) (man vergleiche die Radirungen

[1]) Für Swanevelt's Biographie find ein paar Handzeichnungen von Intereffe, auf die bisher nicht aufmerkfam gemacht worden ift. Das Braunfchweiger Mufeum befitzt einen Marktfchreier mit dem bekannten Monogramm und der Beifchrift: a paris, 24. October 1623. Eine landfchaftliche Zeichnung im Britifh Mufeum trägt die Infchrift H. V. SWANEVELT. 1649. WOERDEN. Erftere Infchrift modificirt fehr wefentlich die herkömmliche Angabe feiner Geburtszeit (um 1620), letztere läfst einen

deffelben) und felbft auf Karel du Jardin (wie zwei neuerdings erworbene Gemälde deffelben in der Berliner Galerie und ein Bild bei Lord Bute in London am ftärkften beweifen), darauf fei hier nur im Vorbeigehen hingedeutet.

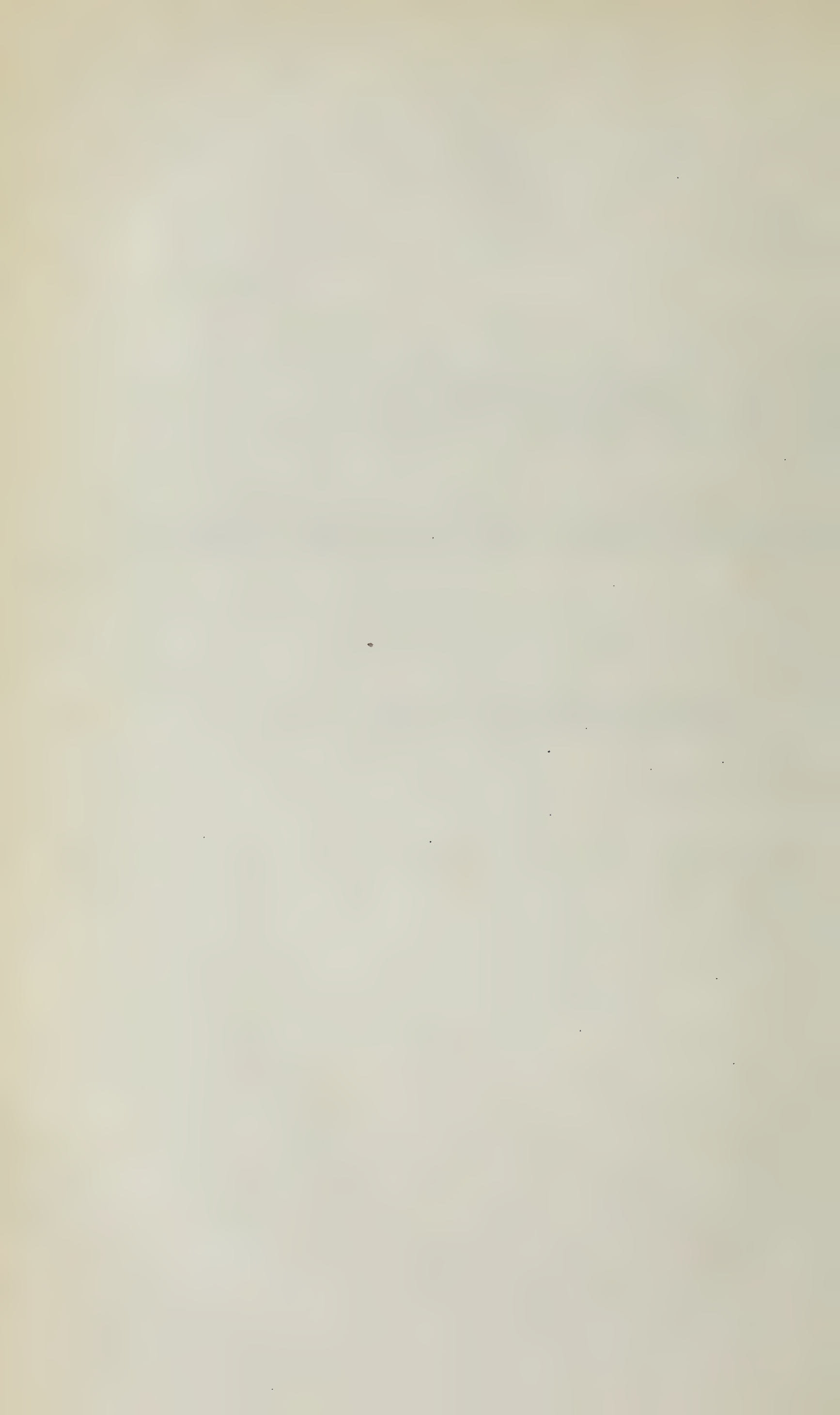
Aufenthalt des Künftlers in feiner Heimath im Jahre 1649 — wahrfcheinlich nach feiner Rückkehr aus Italien und vor der Ueberfiedelung nach Paris — annehmen. Die Forfchungen Bertolotti's (Artifti Belgi ed Olandefi a Roma) beftätigen das obige Refultat für die Zeit der Geburt des Meifters. Danach war nämlich Swanevelt im Jahre 1636 bereits feit 9 Jahren in Rom anfäfsig.

REMBRANDT'S

KÜNSTLERISCHER ENTWICKELUNGSGANG

IN

SEINEN GEMÄLDEN.



I. DIE JUGENDZEIT.

1627 bis 1636.

Einleitung.

Künftler fowohl als kunftfinnige Laien pflegen Jugendwerken der grofsen Meifter gegenüber mehr oder weniger gleichgültig zu fein und fie vielfach gar als unecht zu verdammen. Beide find gewöhnt, den Künftler, fo wie er ihnen gewöhnlich entgegentritt, zu beurtheilen. Die Aufgabe der Kunftforfchung, und zwar eine ebenfo fchwierige als lohnende Aufgabe ift es, wie die Entwickelung des Künftlers überhaupt, fo fein Heranwachfen und Werden aus vorangehenden Kunftepochen und Meiftern, fein allmäliges Erftarken bis zur vollen Eigenart zu verfolgen und klarzulegen. Die Schwierigkeit diefer Aufgabe wie andererfeits die Thatfache, dafs die Kunftgefchichte noch immer im weiteften Umfange von Belletriften und Schöngeiftern ausgebeutet und unficher gemacht wird, die ernfte Kunftforfchung aber noch gar zu oft die genügende Kenntnifs der Monumente, fowie die praktifche Kennerfchaft, die von Natur gegebene Schärfe und die Uebung des Blickes vermiffen läfst: diefe Umftände haben es mit fich gebracht, dafs auch heute noch über die Jugendwerke felbft der gröfsten Meifter geringe Einigkeit in der Literatur, ja theilweife die gröfste Unkenntnifs herrfcht. So war es und ift es zum Theil noch bei Raphael; fo ift es der Fall mit Michelangelo, deffen Marmorftatue des jugend-

lichen Johannes 1875 vom Congrefs in Florenz verdammt wurde; fo ift es namentlich mit Correggio, von welchem erft jetzt die Forfchung eine Reihe höchft intereffanter Jugendbilder an das Licht zu ziehen bemüht ift. Daffelbe gilt aber auch für die grofsen Meifter der niederländifchen Schulen, für Rubens und Rembrandt.

Von den Jugendwerken Rembrandt's fanden fich und finden fich zum Theil noch eine beträchtliche Zahl in öffentlichen wie in Privatfammlungen unter den Namen der verfchiedenften Schüler und Nachfolger des Meifters, felbft wenn fie fein echtes Monogramm oder feine volle Namensbezeichnung tragen. Auf Verfteigerungen, auf denen fie vorkommen, zumal an den beiden einzigen grofsen Kunftmärkten von heute, in London und Paris, wo namentlich in den fechziger Jahren eine nicht unbeträchtliche Zahl folcher Bilder zum Verkauf kam, gehen fie meift zu Preifen fort, die als folche fchon erkennen laffen, dafs der Liebhaber fie nicht als echt anerkennt. Auf der Verfteigerung Demidoff in San Donato 1880 führte der Auctionskatalog, der fonft mit vornehmen Namen für geringe Bilder nicht kargte, ein echtes Bild des Meifters vom Jahre 1635 als eine Fälfchung auf. Aus der Sammlung Wynn Ellis fchied 1876 die Direction der Londoner National Gallery, welcher laut teftamentarifcher Beftimmung die Auswahl geftattet war, mehrere Jugendbilder Rembrandt's aus, die fämmtlich echt mit dem vollen Namen und Datum bezeichnet und trefflich erhalten waren. So war es auf der Verfteigerung Schneider 1876 felbft der Fall mit den zwei berühmten, tadellos erhaltenen Bildniffen des Predigers Elliffon und feiner Gattin (in ganzen lebensgrofsen Figuren vom Jahre 1634).

Auch die Kunftforfchung hat fich bisher den Jugendgemälden des Meifters gegenüber nicht wefentlich anders verhalten, obgleich Rembrandt's zahlreiche frühe Radirungen

und eine Reihe von Stichen nach folchen Gemälden, von Schülern oder Zeitgenoffen ausgeführt, genügenden Anhalt zur Beftimmung derfelben hätten bieten können, abgefehen davon, dafs diefe Bilder in den meiften Fällen die echte Bezeichnung des Meifters tragen. Von den Katalogen kann ich fchweigen; denn fie pflegen auch jetzt noch vielfach nicht von der Hand wirklich Berufener abgefafst zu werden. Aber auch ein Specialforfcher der neueften Zeit ift diefen Werken gegenüber fo eingenommen gewefen, dafs er mich perfönlich zu verfpotten meinte, indem er eine Anzahl folcher Werke, die ich gelegentlich zufammengeftellt hatte, als »die grünen Rembrandt's des Dr. Bode« bezeichnete und wider Willen damit eine zwar banale, aber äufserlich fehr in die Augen fallende Charakteriftik derfelben gab. Selbft Vosmaer, der Biograph Rembrandt's, kennt auch in der zweiten Auflage feines bekannten Buches (vom Jahre 1878) erft einige wenige diefer Jugendbilder und vermifcht diefe noch mit geringen Copien folcher Werke.

Unter diefen Umftänden fcheint es mir geboten, bei einem Ueberblick über die Entwickelung des Künftlers, welchem diefer Auffatz gewidmet ift, den Werken feiner Jugendzeit eine verhältnifsmäfsig gröfsere Aufmerkfamkeit zu widmen, als fie nach ihrem abfoluten künftlerifchen Werth verdienen würden.

Wenn von Jugendwerken Rembrandt's die Rede ift, fo wird darin eine Epoche von nahezu einem Jahrzehnt begriffen: vom Jahre 1627, dem früheften Datum, das fich bisher auf feinen bekannten Werken gefunden hat, bis etwa zum Jahre 1636, alfo die Zeit von feinem zwanzigften bis zu feinem dreifsigften Lebensjahre. Es ift felbftverftändlich, dafs bei

einem Genie, wie Rembrandt, fich in diefem Jahrzehnt bei der ausgedehnten und mannigfaltigen Thätigkeit eine ganz aufserordentliche Fortentwickelung bemerkbar macht, die zwifchen ihren Anfangs- und Endpunkten grofse Verfchiedenheiten, ja einen gewaltigen Abftand zeigt. Doch laffen fich innerhalb diefer Einen Periode, in welcher wir den jungen Künftler fich aus den Ueberlieferungen feiner Lehrer und Vorgänger allmälig zu völliger Eigenheit und Meifterfchaft herausarbeiten fehen, deutlich zwei Epochen unterfcheiden, zwifchen welchen im Wefentlichen die Ueberfiedelung aus feiner Vaterftadt Leiden nach Amfterdam die Grenze bildet. Diefelbe erfolgte nach der Ausfage feines Zeitgenoffen und Landsmannes Orlers um das Jahr 1630: »Da feine Kunft und feine Werke — fo berichtet der Bürgermeifter von Leiden in feiner Befchreibung der Stadt vom Jahre 1641 — den Einwohnern von Amfterdam fehr gefielen, und da er häufig veranlafst wurde, dort Portraits oder andere Gemälde auszuführen, fo entfchlofs er fich, von Leiden nach Amfterdam überzufiedeln, und ift daher von hier (Leiden) um das Jahr 1630 fortgegangen und hat fich dort niedergelaffen.«

Ich glaube, wir können diefen Zeitpunkt aus den eigenen Gemälden des Künftlers noch näher beftimmen und werden ihn danach etwas fpäter legen müffen, als Orlers angiebt. Bis zum Jahre 1630 und aus diefem Jahre kommen noch keine auf Beftellung gemalte Bildniffe von Rembrandt's Hand vor; alle mir bekannten Portraits diefer Zeit find Studienköpfe der verfchiedenften Art. Im Jahre 1631 begegnen uns bereits einige wenige eigentliche Bildniffe, Perfonen von Stande, die der Künftler offenbar fchon auf Beftellung malte, darunter bereits ein Amfterdamer, fein fpäterer Freund, der Schreibmeifter Coppenol. Erft aus dem folgenden Jahre 1632 datirt eine fo beträchtliche Anzahl von Bildniffen, darunter verfchiedene bekannte Perfönlichkeiten von Amfterdam, dafs wir

ihn damals, wie in den beiden folgenden Jahren wefentlich als Bildnifsmaler, als den Modeportraitmaler der Amfterdamer Bürger bezeichnen dürfen. Wenn nun die oben mitgetheilte Angabe von Orlers, wie schon an fich fehr wahrfcheinlich, richtig ift, dafs nämlich Rembrandt anfangs von Leiden aus vielfach zu Portraitfitzungen nach Amfterdam berufen und fchliefslich dadurch mit zur Ueberfiedelung veranlafst wurde, fo dürfen wir wohl feine wenigen von 1631 datirten Bildniffe noch in die Zeit feines Aufenthaltes in Leiden, feine Ueberfiedelung aber erft gegen das Ende diefes Jahres oder in den Anfang des Jahres 1632 fetzen. Jedenfalls aber nicht fpäter. Denn ein fo umfangreiches Portraitftück wie die Anatomie des Amfterdamer Profeffors Tulp, das er noch 1632 vollendete, wird der junge Künftler doch ficher erft in Angriff genommen haben, nachdem er fich in Amsterdam anfäfsig gemacht hatte. Auch fpricht das Dresdener Bildnifs der jungen Saskia Ulenburg von 1633 dafür, dafs Rembrandt damals fchon die Bekanntfchaft feiner fpäteren Gattin und alfo auch die des Kreifes angefehener Amfterdamer Bürger, welchem diefelbe angehörte, zu machen Gelegenheit gehabt hatte.

Die Zeit feiner Ueberfiedelung nach Amfterdam (1631/32) bezeichnet — wie gesagt — einen fo wefentlichen Einfchnitt in der Entwickelung des jungen Meifters, dafs wir danach die Jugendzeit deffelben in zwei Perioden trennen müffen: in die Leidener und in die Amfterdamer Periode.

I. Rembrandt's Thätigkeit in feiner Vaterftadt Leiden: Erfte Anfänge.

1627 bis 1631.

Der geiftreiche franzöfifche Kunftfchriftfteller T. Thoré, unter feinem Pfeudonym W. Burger den Freunden holländifcher Malerei allgemein bekannt, erwähnt in feinen »Mufées de la Hollande« (1858 und 1860) als das ältefte Gemälde Rembrandt's noch die »Darftellung im Tempel« von 1631, Vosmaer nennt in der erften Auflage feines Buches (Bd. I, 1863) als Erftlingsarbeit nur Ein Gemälde von 1630; und felbft in der neuen Auflage deffelben vom Jahre 1878 erwähnt er vor 1630 nur Ein echtes Gemälde, den »Paulus im Gefängniffe« von 1627, welches 1867 in Paris auf der Verfteigerung Schönborn - Pommersfelden zum Vorfchein kam.

Abfeits von der grofsen Heerftrafse der Galeriebefucher, zuweilen aber auch in allbekannten Sammlungen habe ich eine nicht unbeträchtliche Zahl von Jugendwerken Rembrandt's gefunden, die das Bild feiner erften Entwickelung während des Aufenthaltes in feiner Vaterftadt fehr vervollftändigen, ja eigentlich erft ausprägen. Ich gebe hier zunächft die eingehendere Befchreibung diefer Gemälde der Zeit nach, in der fie zufolge ihrer Daten oder ihrer eigenthümlichen Behandlungsweife entftanden find; bei den bereits bekannten Bildern kann ich mich kürzer faffen.

Der »Paulus im Gefängnifs«, welcher 1867 aus der Verfteigerung Schönborn in die Galerie zu Stuttgart (Kat.

Nro. 275) überging, iſt ſeitdem mehrfach beſprochen, am eingehendſten durch Woltmann in der Zeitſchrift für bildende Kunſt, 1874, S. 45 ff., wo auch eine Radirung und das Facſimile einer der beiden Bezeichnungen

welche das Bild trägt, gegeben ſind. Da jenes Facſimile jedoch nicht ganz richtig copirt iſt, gebe ich es hier neben der Namensinſchrift möglichſt genau wieder. Der ſchlagfertige Heidenapoſtel ſitzt ſinnend über einem Buche, im Begriffe, einen Brief an eine ſeiner Gemeinden aufzuzeichnen. Volles Sonnenlicht fällt durch das Gitterfenſter links auf ſeinen Oberkörper und hebt den kühl gefärbten Kopf von der voll und warm beleuchteten Wand energiſch ab. Bücher und Schwert liegen ihm zur Seite, weniges Stroh zum Lager zu ſeinen Füſsen. Die Färbung hat einen durchgehend kühlen graulichen Geſammtton; neben Grau und Braun ſind einzelne Localfarben, wie Violett, Grün und Blau, faſt nur angedeutet. Die Behandlungsweiſe iſt ſorgfältig, zum Theil noch trocken und ängſtlich. Fleiſsige Naturſtudien verrathen ſich auch in den kleinſten Details. Aber wie ſich in der ſchlagenden Wirkung des Sonnenlichtes der zwanzigjährige Jüngling hier ſeinen Lehrern ſchon überlegen zeigt, ſo ſteht er auch in Ernſt und Gröſse der Auffaſſung ſchon weit über ihnen. Seine Umgebung vergeſſend und nicht achtend ſinnt der alte Gotteskämpfer, wie er durch das geſchriebene Wort ſeine Jünger, die ſeine zündende Rede nicht mehr hören, zum

Ausharren ermuntern, zum Glauben begeiftern kann; fo hell und heiter wie der Sonnenftrahl, der ihn beleuchtet, ift es in feinem Innern, in welchem er den Sieg des Glaubens, für den er gelebt hat und zu fterben bereit ift, vorausfchaut. So ift der Künftler in diefem früheften Bilde bereits in der Auffaffung, in der Wahl feines Gegenftandes und in der Lichtgebung ganz eigenartig, ganz er felbft.

Obgleich ohne Jahreszahl und felbft ohne Bezeichnung läfst fich ein Gemälde, welches im Herbft 1882 aus dem Nachlaffe des Fürftbifchofs von Würzburg, Carl Freiherrn von Fechenbach, in Berlin verfteigert, aber von der Familie zurückgekauft wurde, doch faft mit Sicherheit dem Stuttgarter »Paulus« unmittelbar anreihen, da es im Gegenftande wie in der Auffaffung und Behandlung faft wie ein Gegenftück deffelben erfcheint. Ein bejahrter Apoftel, den näher zu beftimmen die Abwefenheit jedes Symbols verhindert, fitzt finnend vor feinem Arbeitstifch, welcher von Büchern bedeckt ift. Das volle Sonnenlicht fällt auf das hell befchienene Greifenhaupt und die Wand dahinter, während der Tifch in einem (jetzt faft undurchfichtigen) Dunkel gehalten ift. Ein fchmutzig gelber ärmellofer Mantel, welcher die Aermel des hellfchwarzen Rockes fehen läfst, wird von einer bunten orientalifchen Leibbinde zufammengehalten. An einem Pfeiler an der Wand hängen zwei malayifche Meffer in der Scheide. Das Bild ift auf Eichenholz gemalt und mifst 45 cm in der Höhe, bei 37 cm in der Breite. In Auffaffung und Anordnung dem »Paulus« ganz verwandt, jedoch mehr ftudienartig, ift es ihm überlegen durch die fette, bereits fehr malerifche Behandlung, zumal des Kopfes, durch feinere Beleuchtung und reichere Färbung bei wärmerem Ton. Die Entftehung diefer Apoftelfigur werden wir daher auf jeden Fall nach dem Paulus fetzen müffen, jedoch wohl kaum mehr als ein bis zwei Jahre fpäter.

Wie hier die Wirkung des einfallenden Sonnenlichtes, fo hat der junge Maler in einem Bilde des Jahres 1627 die Wirkung des Kerzenlichtes fich zur malerifchen Aufgabe geftellt, in dem »Geldwechsler« der Berliner Galerie (früher bei Mr. Cook in Richmond). Daffelbe ift auf Eichenholz gemalt und mifst 31 cm in der Höhe, bei 43 cm in der Breite. Ein alter jüdifcher Banquier fitzt vor feinem Arbeitstifche, auf dem eine Goldwage und zur Seite allerlei Rechnungsbücher liegen, und prüft bei einem Kerzenlichte, das er in der Linken hält, das Gepräge einer Goldmünze, welche zwifchen zwei Fingern feiner rechten Hand fichtbar wird. Das röthlichgelbe Licht der Kerze ift durch einen kühlen grauen Ton gemäfsigt, wie er auch im »Paulus« vorherrfcht. Hier wie da find eigentliche Localfarben kaum vorhanden: Der violette Mantel des Alten erfcheint im Licht faft gelblichweifs, die Tifchdecke ift mattgrün, alle übrigen Gegenftände find bräunlich oder graulich gefärbt. Die Färbung ift noch etwas fchwer, die Behandlung namentlich im Schatten noch nicht leicht genug, ftellenweife — wie im Kopfe des Alten — aber fchon sehr geiftreich, die Zeichnung gelegentlich, wie in den Händen, noch etwas oberflächlich und plump, die Lichtwirkung durch die fchweren Schatten und das etwas eintönig gelbe Licht noch theilweife dem Honthorft verwandt. Aber bei allen diefen Eigenthümlichkeiten, welche in dem fleifsigen Studium und der faft übertriebenen Naturtreue den Anfänger verrathen, ift auch hier fchon die Eigenheit des Meifters im Keime deutlich zu erkennen, während die gefchloffene Lichtwirkung eine weit über Honthorft hinausgehende Feinheit zeigt. Zumal bezeugt der Kopf des Wechslers, in dem fchon einzelne Barthärchen mit dem Pinfelftocke herausgeholt find, in der Art, wie der Ausdruck gefpannter Aufmerkfamkeit darin wiedergegeben ift, durchaus den Meifter. Das Bild trägt die Bezeichnung

RH· 1627

Faſt die gleiche Bezeichnung, von deren Datum jedoch nur noch die dritte Zahl, eine 2, erkennbar iſt, trägt ein dem Jan Lievens zugeſchriebener »ſchlafender Greis« in der Galerie zu Turin (Nro. 377 bis). Ein bejahrter Alter iſt in einem Seſſel, das Haupt auf die Linke geſtützt, eingeſchlafen. Sein Rock und Mantel ſind von einem grünlichen Schwarz, Kappe, Beinkleid und Strümpfe von hellerem Schwarz. Links neben ihm an einem offenen Feuer ein Krug und Feuerzange; an der Wand des öden Zimmers hängt eine todte Schnepfe. Die Figur iſt kaum viertel-lebensgroſs; ſie zeigt ein in Rembrandt's früheſten Radirungen und Zeichnungen uns mehrfach begegnendes Modell. Die Beleuchtung iſt einförmiger als in den bisher genannten Bildern; das Ganze iſt, bis auf das kühle blonde Fleiſch, in einem faſt düſteren Ton gehalten. Behandlung und Zeichnung ſind ſchon ſorgfältiger als im »Geldwechsler«; aber das Motiv iſt gar zu unintereſſant. Mir ſcheint dieſes Werk im Ausgange der zwanziger Jahre, 1628 oder 1629, entſtanden zu ſein.

Faſt gleichzeitig wagte ſich Rembrandt auch ſchon an Compoſitionen von mehreren Figuren. Bekannt ſind mir von ſolchen die »Gefangennahme Simſon's« im Schloſſe zu Berlin, wo es als Govert Flinck galt, bezeichnet und datirt 1628, »die Verleugnung Petri« bei Herrn Pein in Berlin, aus dem gleichen Jahre, und die »Darſtellung im Tempel«, in der Galerie des Conſuls E. Weber in Hamburg (aus der alten Sagan'ſchen, ſpäter Hohenzollern'ſchen Galerie in Löwenberg i. S.). Letztere trägt zwar kein Datum; daſs ſie aber in die unmittelbare Nähe des Stuttgarter »Paulus« zu ſetzen iſt, geht u. A. daraus hervor, daſs hier der Simeon daſſelbe Mo-

dell ift, wie dort der Paulus. Das Bild, auf Eichenholz gemalt, ift 55 cm hoch und 44 cm breit und trägt die einfache volle Namensbezeichnung: *Rembrandt.* Dafs es fich im vorigen Jahrhundert in Holland befand und dort als Rembrandt bekannt war, geht aus einer Zeichnung von Stolker im Britifh Mufeum hervor, das Atelier Rembrandt's darftellend, in welchem auf einer Staffelei das genannte Bild fteht. Die Lichtgebung ift eine ganz ähnliche, noch energifchere wie im Paulus; in einen Raum, der faft der gleiche ift wie das Gefängnifs des Paulus, fällt — wie dort — das helle Sonnenlicht durch ein hohes Fenfter, das hier jedoch nicht fichtbar ift. Von der hell befchienenen Wand hebt fich die Gruppe in wirkungsvollfter Weife ab. Maria und Jofeph knieen, die Hände gefaltet, in Andacht vor dem alten Simeon; Jofeph, ganz vorn im Schatten und von hinten gefehen, wirkt faft nur malerifch zur Vertiefung der Gruppe. Maria, das bleiche Antlitz, welches das blaue Kopftuch befchattet, in ftummer Verehrung zu Simeon wendend, ift noch auffallend akademifch, eine Geftalt, die Rembrandt offenbar von feinen Lehrern übernommen hat; Kopf und Gewand find flüchtig und ohne feineres Studium. Von grofser Schönheit ift dagegen der Simeon; ein treues Actftudium, wie der Vergleich mit dem Paulus ergiebt, von individueller Bildung des Kopfes wie der Hände, trefflich durchgearbeitet und von feinem Ausdruck, namentlich auch durch die fprechende Bewegung der rechten Hand. Auch die Prophetin Hanna, welche fegnend in pathetifcher Weife ihre Hände über der Gruppe liebevoll ausbreitet, befitzt ähnliche Vorzüge, welche wieder auf Naturftudien beruhen. Unfchwer erkennt man in ihren Zügen, felbft in ihren Händen mit den charakteriftifchen kurzen Fingern, das Bildnifs von Rembrandt's Mutter, wie es uns ganz ähnlich zwei etwa gleichzeitige Radirungen des Jahres 1628 zeigen. Der Ausdruck frommer Andacht,

eine ächte Sonntagsftimmung, ift auch hier wie im Paulus erzielt, wenngleich der eigenthümliche Aufbau im hochgeftellten Dreieck noch den Anfänger im Componiren verräth und der Gegenfatz treuer Modellftudien und frei erfundener Geftalten noch fühlbar ift.

Die Beleuchtung ift hier goldiger, wärmer und zugleich mannigfaltiger als im »Paulus«; in der Wirkung des kalten Fleifchtons im Kopf der Hanna auf der glühend leuchtenden Wand ift fchon erreicht, was die modernen Coloriften der Franzofen, namentlich Decamps, erftrebt haben. Auch hier ift Rembrandt mit den Localfarben noch äufserft fparfam: das blaue Kopftuch der Maria, das faft ftörend auffällt, hat er wohl der Tradition zu Liebe gewählt. Der violette Mantel des Simeon, mit feinem Kragen aus Fuchspelz, erfcheint im Lichte gelblichweifs, im Schatten grau. Das Koftüm der Hanna zeigt gleichfalls lauter unbeftimmte dunklere Farben: ein kühles grünlich-graues, mit Pelz gefüttertes Kleid und ein ähnlich gefärbtes dunkleres, geftreiftes Kopftuch aus fchwerer Seide; ein dunkler Pelzkragen deckt ihr Mieder. Die Behandlung ift fchon leichter und malerifcher als in den meiften bisher genannten Bildern; jedoch ift der Farbenauftrag im Schatten noch deckend, im Lichte fehr paftos. Die Meifterfchaft Rembrandt's, auch unferen gefchickteften modernen Coloriften gegenüber, zeigt fich hier fchon darin, dafs bei vorwiegend kühlen Tönen doch eine aufserordentlich warme und leuchtende Wirkung erzielt ift.

Von ähnlichem Umfange und gleicher Figurenzahl ift die oben fchon erwähnte Compofition, »die Gefangennahme Simfon's« aus dem Jahre 1628, welche fich im Befitze Sr. Majeftät des Deutfchen Kaifers im Kgl. Schloffe zu Berlin befindet. Das Bild ift auf Eichenholz gemalt und mifst 61 cm in der Höhe, bei 50 cm in der Breite. Die in Öl aufgemalte Nummer 89, welche fich in der Ecke rechts be-

findet, iſt vielleicht die Inventarnummer der Oraniſchen Erbſchaft. Die kleine Bezeichnung zuäuſserſt links

RL 1628

zeigt zum erſten Male das in den folgenden Jahren (bis 1633) faſt ausſchlieſslich von Rembrandt gebrauchte Monogramm, welches früher als aus *R* und *t* zuſammengeſetzt erklärt wurde, jetzt meiſt *RH* (Rembrandt Harmensz) geleſen zu werden pflegt. Mir ſcheint es wahrſcheinlich, daſs der ſtets ſehr deutliche Strich unten rechts am *H* (nur ausnahmsweiſe iſt derſelbe fortgelaſſen) noch einen dritten Buchſtaben, nämlich ein *L* bilden ſoll, ſodaſs alſo zu interpretiren wäre: Rembrandt Harmensz Leidanus oder Lugdunenſis.

So nahe dieſes Gemälde der Zeit nach der vorgenannten »Darſtellung im Tempel« ſteht, und ſo ſehr es in manchen Punkten: in der Zeichnung — wenngleich dieſe hier flüchtiger iſt —, in der Gruppirung der Figuren, der Geſtalt, welche die Hauptgruppe überragt und dadurch der Compoſition wieder die Form eines hochgeſtellten Dreiecks giebt, mit jenem Bilde verwandt iſt, ſo ſehr weicht es von demſelben in weſentlichen Punkten ab: in der Wahl der Gegenſtandes, in der Auffaſſungsweiſe, in der Behandlung und in der Beleuchtung. Der Zug zum Pathetiſchen, welchen die Darſtellung im Tempel zeigte, iſt hier ins Phantaſtiſche geſteigert; ſtatt der Richtung auf die Schilderung des Gemüthslebens, welche die bisher beſprochenen Bilder bekunden, iſt hier das Streben auf das Dramatiſch-Bewegte unverkennbar, dem auch die Wahl des Gegenſtandes entſpricht. Das Hereinſchleichen der beiden unheimlichen Gewappneten, welche die Philiſter darſtellen ſollen, giebt den angeſtrebten Eindruck glücklicher wieder, als die Bewegung der plumpen Bauerndirne, welche die Dalila vorſtellt.

Ift Rembrandt hier in der Wahl des Gegenftandes entfchieden weniger glücklich, in der Ausführung flüchtiger als in den früheren Werken, fo bezeichnet das Bild in malerifcher Beziehung doch einen wefentlichen Fortfchritt. Zunächft und vor Allem in der Beleuchtung. Hier ift nicht mehr einfach einfallendes Tages- oder Kerzenlicht möglichft naturgetreu in feinem Effect wiedergegeben, fondern wir empfinden fchon jenes magifche Licht, das Rembrandt's fpäteren Werken als Mittel zum Ausdruck feiner Stimmung fo ganz eigenthümlich ift, und über deffen Natur und Herkunft wir uns meift keine genaue Rechenfchaft zu geben vermögen. Demgemäfs ift auch die Vertheilung des Lichtes zu einem fehr ausgefprochenen Helldunkel fortgefchritten. Die Behandlungsweife ift hier, im Gegenfatze zu den vorangehenden Bildern, von grofser Leichtigkeit und Breite, fodafs fie ftellenweife gradezu flüchtig und roh genannt werden mufs. Im Schatten ift der braune Untergrund nur leicht übergangen und auch in den Halbfchatten noch durchscheinend; die Pinfelführung ift fehr flott und erfcheint felbft im Impafto der höchften Lichter noch flüfsig. Neu ift fodann die energifche Betonung der Localfarbe, foweit es das Streben nach Helldunkel und Ton zulaffen: Simfon vorn im vollen Lichte in hellgelbem Gewand, um den Leib eine farbige orientalifche Binde, an deren Ende ein Yatagan in hellbrauner Holzfcheide befeftigt ift; Dalila in graulich-violettem Kleide mit einer Einfaffung von grofsen blauen Blumen; die Krieger im Halbdunkel — der Eine in einem phantaftifchen fchottifchen Koftüm — nur in braunen und grauen Tönen; der Bettvorhang und der Grund graulich; vor dem Bette eine orientalifche Meffingfchüffel, ein Becher aus gleichem Metall und ein Meffer. Das Ganze in einem leuchtend grau-braunen Gefammtton.

Laffen fich in den früheren Bildern deutlich die Vorbilder für Gerard Dou erkennen, fo nahm fich am Simfon

und ähnlichen Bildern ein anderer Schüler ſeiner Leidener Zeit, Willem de Poorter, ſein Muſter. Und blicken wir rückwärts, ſo läſst der Simſon in der flüſsigen Behandlungsweiſe und dem braunen Geſammtton entſchieden mehr vom Einfluſſe ſeiner Lehrer und Vorgänger, der Laſtman und Pynas, entdecken, als die früheren Gemälde.

Wieder neu und eigenartig tritt uns der junge Meiſter in einem Bilde des gleichen Jahres 1628 entgegen, welches auch daſſelbe Monogramm trägt wie die »Gefangennahme Simſon's«, und das ſich im Beſitze von H. Otto Pein in Berlin befindet. Das Bild iſt auf Kupfer gemalt — dadurch meines Wiſſens einzig unter den Werken des Meiſters — und miſst 22 cm in der Höhe bei 17 cm in der Breite. Es ſcheint Petrus unter den Knechten im Palaſte des Hohenprieſters, ehe er den Herrn verleugnete, dargeſtellt zu sein. Der Jünger kauert zwiſchen den Knechten und Söldnern an einem Wachtfeuer; im Grunde vier Soldaten bei einem Kerzenlicht. In der Beleuchtung ſteht das Bild dem »Geldwechsler« vom Jahre 1627 noch ganz nahe; jedoch iſt das Helldunkel ſchon feiner, die Behandlung ſchon leichter und maleriſcher. Auch ſind bereits mehr Localfarben, wie Roth, Grau und Blau, wenn auch durch den Ton ſehr gemäſsigt, angedeutet. Die Schwächen der Zeichnung kommen namentlich in den Extremitäten, zumal in den Händen zur Geltung; bei dem ſehr kleinen Maſsſtabe der Figuren fallen ſie aber nicht ſo ſtark auf, als in den gleichzeitigen und früheren Bildern. In der Lichtgebung, in der Färbung und Behandlung, ſelbſt im Umfang des Bildchens und in dem Material, worauf es gemalt iſt, iſt daſſelbe dem Bramer ſo verwandt, wie kein anderes Werk Rembrandt's.

Dieſen Compoſitionen laſſen ſich am paſſendſten zwei Darſtellungen unmittelbar anſchlieſsen, die allerdings, ſoweit ſich aus den Stichen des J. J. van Vliet vom Jahre 1631

fchliefsen läfst — die Originale find leider verfchollen —, wohl um ein oder felbft zwei Jahre fpäter entftanden find. Es find »der trunkene Loth mit feinen Töchtern« und die »Taufe des Kämmerers«. Beide zeigen ähnliche Geftalten und die gleiche Compofitionsweife, wie die eben befprochenen Darftellungen, nämlich über der Hauptgruppe im Vordergrunde eine Geftalt derart angebracht, dafs die figürliche Compofition jenes charakteriftifche hohe Dreieck bildet, wie im Simfon und in der Darftellung im Tempel. Auf der Taufe des Kämmerers ift noch eine in Vliet's Nachbildung befonders ftark auffallende Ungefchicklichkeit der Compofition: über der tief empfundenen Gruppe des Apoftels, der den Kämmerer tauft, die breite und maffige Gruppe der fich auf dem Uferrande um den Wagen des Kämmerers drängenden Begleiter, voran ihr Führer auf plumpem Gaule in gefpreizter Haltung. Eine kleine wilde Skizze in Kohle, nur eine erfte Idee zum Bilde, und zwei flüchtige Studien dazu befinden fich im Münchener Kabinet. — Fremdartiger noch wirkt der »trunkene Loth«, der fich in der phantaftifchen Auffaffungsweife ganz dem Simfon von 1628 anfchliefst. Während die meiften Künftler diefen Vorwurf nur oder doch vorwiegend zur Entwickelung finnlicher Reize ausbeuten, wählt Rembrandt nicht nur ein paar häfsliche holländifche Modelle für die Töchter des Loth, mit den für feine frühe Zeit fo charakteriftifchen ovalen Köpfen, den kleinlichen Gefichtsformen, der kurzen Statur und den kleinen fetten Händen und Füfsen, fondern er zeigt fie uns fogar völlig bekleidet. Nicht die Schauftellung weiblicher Reize, fondern die unheimlich dramatifche Wirkung der wüften Scene macht fich der Künftler zur Aufgabe und löft diefelbe in feiner eigenartigen Auffaffungsweife namentlich durch die grelle Beleuchtung. Doch auch hier, wie in der Taufe des Kämmerers, fteht der gewollte Effect noch theilweife

im Widerfpruche mit einzelnen fchwerfälligen Bewegungen und Formen, fowie Uebertreibungen im Ausdrucke.

Aus diefen erften drei oder vier Jahren find uns alfo nicht weniger als neun Compofitionen, zur Hälfte mit mehreren Figuren, erhalten. Sie bezeichnen in ihrer zeitlichen Folge ein fo wefentliches Fortfchreiten in der Entwickelung des jungen Künftlers, ein fo fleifsiges, verftändnifsvolles Eingehen auf die Natur in verfchiedenfter Richtung — in der Zeichnung und Modellirung fowohl wie in der Beleuchtung —, dafs neben ihnen her wie vor ihnen eine beträchtliche Zahl von Studien und Skizzen aller Art entftanden fein müffen. Es ift begreiflich, dafs diefe Studien, da nicht einmal die ausgeführten Compofitionen bemerkt und anerkannt wurden, ihrem gröfsten Theile nach unbeachtet zu Grunde gegangen find. Ift dies ja leider das Schickfal der meiften Studien, namentlich faft fämmtlicher Oelftudien der alten Künftler gewefen! Doch find wenigftens einige Studienköpfe diefer Zeit noch auf uns gekommen.

Diefelben befinden fich fämmtlich in öffentlichen Sammlungen, freilich wieder faft unbeachtet oder nicht erkannt[1]). Sie find von mäfsigem oder geringem Umfange, auf Eichenholz gemalt und ftellen ein und denfelben Jüngling dar, aus

[1]) Auf die Echtheit und Zufammengehörigkeit der hier befchriebenen vier kleinen Selbftbildniffe des Meifters habe ich gegenüber der Behauptung des Herrn A. von Wurzbach, dafs die Bildniffe im Haag und in Nürnberg unecht feien, in der »Zeitfchrift für bildende Kunft«, XI, 125, kurz hingewiefen. Auf Herrn von Wurzbach's Replik (ebenda, XI, 222, vergl. auch X, 381 und XII, 32 und XV, 175) möge das oben Gefagte als Antwort dienen. Leider kann ich meinerfeits die Angabe deffelben nicht beftätigen, dafs die Echtheit des Cafféler Bildchens niemals bezweifelt fei; mir gegenüber haben fich faft alle Kenner des Meifters fkeptifch oder gar wegwerfend über daffelbe geäufsert. Vosmaer fetzt diefes Bild wie das Gothaer, ohne Rückficht auf das Datum, das ich auf letzterem nachgewiefen hatte, auch in der neuen Auflage feines Buches in das Jahr 1633.

deffen Zügen wir bei einiger Vertrautheit mit den Werken des Meifters, namentlich mit feinen früheren Radirungen, unfchwer des Malers eigenes Bild herauserkennen. Es find und wollen nicht eigentlich Bildniffe fein. Hier, wie fo vielfach in feiner ganzen künftlerifchen Laufbahn, hat Rembrandt den eigenen Kopf als das bequemfte und billigfte Modell benutzt, um irgend ein Problem der Beleuchtung, eine Stellung, einen befonderen Ausdruck daran zu ftudiren. Sind uns doch dadurch allein an Gemälden nahezu fünfzig Selbftbildniffe des Meifters noch erhalten, von denen weitaus die gröfste Zahl feiner Jugend oder feinem Alter angehören — den Perioden feines Lebens, in denen er Mufse hatte, für fich und nach fich zu ftudiren.

Für das frühefte diefer Selbftbildniffe halte ich den kleinen Kopf der Caffeler Galerie (Nro. 361; 20 cm hoch, 16 cm breit), welchen Dr. Eifenmann in feiner Ausgabe des Kataloges einfach als »ftark befchatteter Jünglingskopf auf lichtem Grunde« bezeichnet, und für den er den Namen Jan Joris Vliet in Vorfchlag bringt. Vliet hat den Kopf allerdings radirt (B. 19, vom Jahre 1634), allein er nennt in der Unterfchrift des Blattes ausdrücklich Rembrandt als den »inventor«. Aber auch abgefehen davon, ift mir die Benennung Vliet, die mehrfach für frühe Gemälde Rembrandt's, fowie auch für alte Copien nach folchen gebraucht wird, in allen Fällen mehr als zweifelhaft. Mir wenigftens ift kein zweifellofes Gemälde des Jan Joris Vliet bekannt. Nach feinen Radirungen zu urtheilen, war derfelbe ein fehr mäfsiger, faft kann man fagen roher Künftler, fobald er ganz auf eigenen Füfsen zu ftehen verfuchte. Die Benennung mancher Gemälde in der Art von Rembrandt's Jugendwerken oder felbft von Originalwerken deffelben als Vliet geht meift wohl nur auf den Charakter feiner Radirungen, die er nach Rembrandt fertigte, zurück.

Die Fragen nach dem Einfalle des Lichtes und nach dem Helldunkel ſind es, über welche ſich der junge Künſtler hier wie in dem ähnlichen Gothaer Bildchen klar zu werden ſuchte. Ein helles Licht, das von links einfällt, ſtreift die rechte Schulter und Wange und ſpielt noch leicht am Naſenflügel und am Mund; der übrige Theil des Kopfes liegt im Schatten. Während nun im Caſſeler Bilde Licht und Schatten ſich ſcharf begrenzen, der Schatten ſchwer und wenig durchſichtig, das Licht dagegen grell erſcheint, ſind im Gothaer Bilde die Gegenſätze weniger ſcharf, die feinen Uebergänge beobachtet und dadurch ein wirkliches Helldunkel nicht nur angeſtrebt, ſondern auch erreicht. Beide Köpfe heben ſich dunkel vom hellgrauen Grunde ab; über den ſchwarzen Rock von klarer Färbung fällt der weiſse Kragen des Hemdes. Jede Localfarbe hat der Künſtler vermieden; in beiden Bildern herrſcht ein kühler, bräunlicher Ton, der in dem Gothaer Bilde klarer iſt als in dem Caſſeler. Die Behandlung iſt breit, zum Theil ſelbſt flüchtig; die Lichter ſind paſtos, die Schatten dünn, aber nicht durchſichtig behandelt. Vom Haupthaar, das leicht und dicht herabfällt, ſind bereits einzelne Haare — in der Rembrandt eigenthümlichen Weiſe ſeiner früheren Zeit — mit dem Pinſelſtocke aus der naſſen Farbe herausgeholt. Die Linien des leicht geöffneten Mundes und die Augenſterne ſind, namentlich bei dem Caſſeler Kopfe, in ſtarkem Impaſto faſt mit reinem Schwarz aufgetragen.

Der Kopf in Gotha (Katalog IV, Nr. 4; 18 cm hoch und 14 cm breit) trägt das Monogramm des Meiſters, das — ſoweit noch erkennbar — ſchon die gewöhnliche, oben nach der Bezeichnung auf dem Simſon facſimilirte Form zeigt, und daneben die Jahreszahl 1629. Nach dem Charakter der Bilder wie nach dem Alter des Dargeſtellten, der in dem Caſſeler Bilde weniger ausgebildete, weichere Formen zeigt

als in dem Gothaer, werden wir das erftere annähernd um ein Jahr früher, alfo etwa in das Jahr 1628 fetzen dürfen.

Diefen beiden Bildchen fchliefsen fich zwei andere, unter fich faft übereinftimmende etwas gröfsere Selbftbildniffe des jungen Rembrandt in den Galerien im Haag und in Nürnberg unmittelbar an. Den erftgenannten Werken gegenüber tragen fie entfchieden mehr den Charakter des Bildnifsartigen. Der junge Künftler hat hier von feiner Erfcheinung ein möglichft vortheilhaftes Bild zu geben gefucht: ein kleiner eiferner Halskragen bedeckt feine Schultern; das Haar hängt hier nicht mehr fo wild um den Kopf wie in dem Caffeler und Gothaer Bildniffe, fondern bildet mehr lockige Maffen; die Haltung ift anmuthig, dem frifchen jugendlichen Ausdrucke entfprechend. Beide Köpfe find mehr als halb-, das Haager etwa dreiviertel lebensgrofs; in der Haltung find fie faft identifch; nur in der Beleuchtung und Behandlungsweife weichen fie von einander ab. Das Nürnberger Bild, welches das echte Monogramm des Künstlers trägt, fcheint das ältere, es ift breiter und flüchtiger, im Schatten noch undurchfichtiger, im Lichte ftärker impaftirt. Das Bild im Haag fteht künftlerifch entfchieden höher und mufs daher, obgleich es keinerlei Bezeichnung trägt und faft ganz mit dem ebengenannten Bilde im Germanifchen Mufeum übereinftimmt, als Originalwiederholung des Meifters betrachtet werden. Es ift für diefe Zeit befonders liebevoll durchgeführt, fauber vertrieben in der Behandlung und von einem kühlen Tone, der gegenüber dem Caffeler Bilde fchon mehr ins Grünliche als ins Bräunliche fällt, wie es ähnlich der Nürnberger und zum Theil auch fchon der Gothaer Kopf zeigt. Beide Bildniffe, von denen das Nürnberger in einem mangelhaften Holzfchnitte der »Zeitfchrift für bildende Kunft« (1876, S. 223) reproducirt, das Haager durch die Braun'fche Photographie genügend bekannt ift, find wohl

mit dem Gothaer Kopfe noch in das gleiche Jahr 1629 zu verweifen.

Dafs das Radirwerk Rembrandt's eine beträchtliche Zahl ganz verwandter Selbftbildniffe aufzuweifen hat, die gleichfalls mehr den Charakter von Studienköpfen zu tragen pflegen, kann ich als bekannt vorausfetzen. Dagegen fei hier auf eine Tufchzeichnung im Printroom des Britifh Mufeum als auf eine flüchtige Studie zu einem folchen Selbftportrait aufmerkfam gemacht. Sie ift wohl die frühefte bekannte Zeichnung Rembrandt's. Eine ähnliche grofse Zeichnung, das Bruftbild eines jungen Mannes, in der Kunfthalle zu Hamburg, mag aus dem Jahre 1629 oder 1630 ftammen.

Den Selbftportraits Rembrandt's im Haag und in Nürnberg reihen fich zwei Bildniffe unmittelbar an, welche nicht den Künftler felbft darftellen: das Bildnifs eines Knaben, beim Earl of Poulett zu Hintonhoufe in England, und das Bruftbild eines Alten in der Ermitage zu St. Petersburg (Nro. 814). Sie tragen beide noch nicht den Charakter beftellter Bildniffe. Wie die zuletzt genannten Selbftportraits find fie auf Holz gemalt, etwa von demfelben Umfange und zeigen die Dargeftellten gleichfalls in etwas mehr als halber Lebensgröfse und ohne Hände. Der Alte in der Ermitage, in reichem phantaftifchen Schmucke, trägt denfelben eifernen Halskragen, den wir auf den Selbftbildniffen in Nürnberg und im Haag fahen. Beide Bilder find keineswegs erfreuliche Leiftungen des jungen Meifters: fchwer und eintönig in der Farbe, in einem kühlen, in den Schatten bereits ins Grünliche fpielenden Ton, grell im Licht und fchwer in den Schatten, lieblos in der Behandlung, haben die Köpfe überdiefs einen ähnlichen unerfreulichen und gleichgiltigen Ausdruck. Das Bild in Hintonhoufe, welches im Rocke des Knaben das für Rembrandt's frühefte Zeit charakteriftifche, dem braunen Gefammtton noch ganz untergeordnete Violett zeigt, ift oben-

ein fehr reftaurirt. Beide Bilder tragen das gewöhnliche Monogramm des Meifters, ungefähr in der Form, wie fie das Facfimile der Bezeichnung auf dem Simfon wiedergiebt. Nach ihrer Verwandtfchaft mit jenen Studienköpfen, in denen fich der Künftler felbft dargeftellt hat, und verglichen mit den verfchiedenen fchönen Studienköpfen aus dem Jahre 1630 müffen wir fie der Zeit nach vor die letzteren, wahrfcheinlich in das Jahr 1629 fetzen. Der Petersburger Kopf kommt auch in dem Radirwerk des Meifters vor (Bl. 266), und zwar mit der Jahreszahl 1630; doch ift die Radirung dem Bilde fo wefentlich überlegen, dafs wir letzteres wohl als die vorausgehende Arbeit betrachten dürfen. Ein beinahe lebensgrofser Kopf eines lachenden Jünglings mit kleiner Kraufe und Barett, ähnlich von Vliet radirt, befindet fich — wie mir mitgetheilt wird — in der Galerie des Grafen Efterhazy zu Nordkirchen in Weftfalen. Das Monogramm zeigt diefelbe Form wie auf den eben genannten Bildern.

In Vliet's Radirungen find uns aufserdem von den verfchollenen Originalen mehrere Köpfe alter Männer erhalten, die bald als leicht hingeworfene Studien, bald als mehr durchgeführte Bildniffe erfcheinen. Letztere werden meift fchon dem Jahre 1630 angehören, mit welchem wir bereits an der Grenze der eigentlichen terra incognita für das Malerwerk Rembrandt's angekommen find.

Unter den eben genannten kleinen Greifenbildniffen, die Vliet nach feinem Meifter geftochen hat, befindet fich auch das Bruftbild, welches unter dem Namen des »Juden Philon« bekannt ift (B. 24). Das Original ift mit der Tfchager'fchen Sammlung in die Galerie zu Innsbruck gekommen. Es ift auf Eichenholz gemalt, mifst 22 cm in der Höhe bei 17 cm in der Breite und trägt das gewöhnliche Monogramm nebft der Jahreszahl 1630. Es übertrifft weitaus alle früheren Leiftungen Rembrandt's verwandten Gegenftandes. Leicht und

geiſtreich, aber zugleich liebevoll in der Behandlung, welche den braunen Untergrund in den Halbſchatten durchſcheinen läſst, fein im Helldunkel, klar und leuchtend in dem hellbräunlichen Tone, iſt es auch im Ausdruck von gleicher Freiheit. Auf derſelben Höhe ſteht das von Unger in ſeinem Werke der Caſſeler Galerie radirte gleichzeitige Bruſtbild eines Alten mit ſchwarzer Mütze und goldenem Kreuz auf der Bruſt, nahezu in Lebensgröſse dargeſtellt. Geringer iſt das dem letzteren nahe verwandte flüchtigere groſse Greiſenbildniſs in der Galerie zu Schwerin (radirt vom Künſtler, B. 291 u. 309).

In den letzten Jahren ſeines Aufenthaltes in Leiden entſtanden auch die erſten Gemälde von Rembrandt's Mutter, von welcher wir radirte Bildniſſe bereits ſeit 1628 beſitzen. Sie gehören zu den intereſſanteſten Portraits aus dieſer Zeit. Dem köſtlichen Bildniſs vom Jahre 1631, welches aus der Sammlung Pommersfelden, wo es als Prophetin Hanna bezeichnet war, in die Galerie zu Oldenburg gekommen iſt (radirt von Vliet), geht ein etwas weniger umfangreiches Bildniſs derſelben voraus, das bisher unberückſichtigt geblieben iſt. Daſſelbe befindet ſich im Beſitze des Earl of Pembroke zu Wiltonhouſe. Es iſt auf Leinwand gemalt (meines Wiſſens das erſte Mal, daſs Rembrandt ſich der Leinwand bediente), miſst etwa 72 cm in der Höhe bei 48 cm in der Breite und trägt die Bezeichnung *Rembrandt P.* Die bejahrte Frau ſitzt vor einem Tiſch, über welchem eine ſchmutziggrüne Decke liegt, und lieſt durch einen goldenen Zwicker in ihrem Buche — der Bibel jedenfalls. Eine matt violette Kappe bedeckt ihren Kopf; unter dem ſchmutzig-braunen Kleide kommt am Halſe ein weiſses Tuch zum Vorſchein. Die Hände ſind nicht ſichtbar. Die Figur, eigenthümlich in die rechte Ecke des Bildes componirt, hebt ſich dunkel von dem hellgrauen Grunde ab; das grelle Licht fällt an dem Kopfe vorüber auf die weiſsen Blätter des Buches, während

es in dem Oldenburger Bilde ganz von hinten einfällt. Ein kühler grünlich-grauer Ton, wie wir ihn bereits in verſchiedenen Werken der Jahre 1629 und 1630 kennen lernten, herrſcht auch in dieſem Gemälde vor, das wir demnach wie auch nach der Behandlungsweiſe wohl nicht ſpäter als 1630, jedenfalls vor das im Jahre 1631 entſtandene, sehr überlegene Portrait in Oldenburg ſetzen müſſen.

Nahe verwandt und etwa gleichzeitig mit dem Bilde in Wiltonhouſe iſt ein anderes, ganz ähnlich aufgefaſstes Bruſtbild von Rembrandt's Mutter in der königlichen Galerie zu Windſor. Sie trägt hier einen pelzgefütterten Mantel und auf dem Kopfe dieſelbe violette Haube wie im Bilde zu Wiltonhouſe. Behandlung, Helldunkel und der kühle Ton ſtimmen in beiden Gemälden im Weſentlichen überein. Eine treffliche, etwa gleichzeitige Kohlenzeichnung von der Mutter des Künſtlers bezeichnet die Unterſchrift unter einer Photographie der Braun'ſchen Handzeichnungen-Sammlung als im Kabinet zu Dresden befindlich; — wahrſcheinlich in der Privatſammlung des Königs, da ich ſie wenigſtens in der Sammlung des Muſeums nicht geſehen habe.

Das Jahr 1631 bringt wieder mehrere ähnliche Studienköpfe oder Bildniſſe des Meiſters selbſt und ihm naheſtehender Perſonen, die ihm in erſter Reihe zu Studien namentlich über Probleme der Beleuchtung dienten. Aber neben dieſen Studien treten in dieſem Jahre zuerſt eigentliche Bildniſſe auf, welche der junge Künſtler in Amſterdam im Auftrage angeſehener holländiſcher Bürger anfertigte. Solche Werke ſind das groſse Bruſtbild des ſogenannten Coppenol in der Ermitage mit der Jahreszahl 1631 (und nicht 1632, wie Vosmaer angiebt), ſowie das groſse Knieſtück eines ältlichen Mannes mit kurzem Vollbart, reichem Pelzmantel und Pelzmütze, im Beſitze von Mr. Adrian Hope zu London, ein Werk von einer Meiſterſchaft, daſs ſelbſt von den zahlreichen

Bildniſſen des folgenden Jahres mir keines dieſem gleichzukommen ſcheint [1]).

Wir ſahen Rembrandt gleich im Beginn ſeiner Thätigkeit, ſoweit wir ſie bisher verfolgen können, mit zwei in Darſtellung und Beleuchtungsweiſe verwandten Gemälden auftreten, mit Einzelfiguren in hell beleuchteten Innenräumen. Eine Anzahl ähnlicher Bilder, in denen der junge Künſtler ſchon ganz in dem Geiſte ſchafft, der aus den Werken ſeiner Blüthezeit ſpricht, ſind auch in den folgenden Jahren noch entſtanden. Durch das hell einfallende Licht gewährt er uns wie durch einen Brennſpiegel einen Einblick in das Innere, in den Seelenfrieden dieſer die Auſsenwelt vergeſſenden, in tiefes Sinnen oder Studium verſunkenen Geſtalten.

Noch in das Jahr 1629 ſetzt Vosmaer den »Hieronymus im Gebet«, deſſen Original er in dem Bilde der Sammlung Suermondt, mit welcher es in die Berliner Galerie übergegangen iſt, zu erkennen glaubt. Leider haben wir uns nicht überzeugen können, darin einen ſolchen Schatz in unſerer Sammlung zu bewahren. Die Behandlung iſt geiſtloſer und roher, die Färbung ſchwerer und eintöniger, als in irgend einem der gleichzeitigen oder ſelbſt der früheren Gemälde Rembrandt's. Alles weiſt darauf hin, daſs dieſes Bild nur eine mäſsige Copie aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts iſt, wie deren nach dieſem intereſſanten, leider jetzt verſchollenen Originale Rembrandt's mehrere im Privat-

---

[1]) Die Beſchreibung des Bildniſſes von Nicolaas Ruts, welches Vosmaer nach einem neueren Aquarell von Delfos giebt, paſst ſo ſehr auf dieſes Gemälde, daſs ich glaube, es iſt daſſelbe Bild, welches ſich im Jahre 1799 bei Herrn Jooſt Romswinckel zu Leiden befand, und das alſo bei der Exploſion des Hauſes 1807 nicht mit zu Grunde ging, wie Vosmaer mittheilt; doch iſt die Jahreszahl auf dem Brief 1631, und nicht 1632 wie auf der Copie von Delfos angegeben iſt.

befitze vorkommen. Man vergleiche nur die geiftreiche in Röthel ausgeführte Studie zu der Figur des knienden Hieronymus in der Sammlung des Louvre.

Noch unvortheilhafter geftaltet fich der Eindruck jenes Bildes, wenn wir es mit einem kleinen Gemälde in der Galerie des Grafen Sergei Stroganoff zu St. Petersburg vergleichen, welches das gewöhnliche Monogramm des Künftlers mit der Jahreszahl 1630 trägt, alfo ziemlich gleichzeitig mit dem Hieronymus entftanden fein wird. Waagen gebührt das Verdienft, auf diefes Bild, welches durch G. F. Schmidt als in der Sammlung Céfar befindlich radirt wurde, zuerft wieder aufmerksam gemacht zu haben. Wenn er aber als Gegenftand einen »Gelehrten in feinem Zimmer« angiebt, fo mufs er feine Befchreibung nach fehr flüchtiger Erinnerung niedergefchrieben und die Uebereinftimmung mit der Radirung von Schmidt nicht erkannt haben. Wir fehen vielmehr einen Greis am Eingange einer Grotte fitzen, ganz in Gedanken verfunken. Eine brennende Stadt in der Ferne fagt uns, dafs er fein Leben und feine Schätze, die neben ihm liegen, aus den Ruinen jenes Ortes gerettet hat. Ein Buch inmitten goldener Becher, Schalen und anderer Prachtgeräthe trägt die Auffchrift »Bibel«. Wir haben alfo wohl einen biblifchen Helden, und zwar einen des Alten Teftamentes vor uns. Auf einen Loth, wie man das Bild wohl benannt hat, pafst weder die Situation noch die Stadt in der Ferne, welche nach den Kriegern im Thore und vor den Wällen offenbar als von einem Feinde erftürmt zu denken ift. Ich geftehe, dafs ich keine fichere Deutung des Gegenftandes zu finden weifs.

Aber vor dem Bilde felbft wird man in der That erft zuletzt auf die Frage kommen, was daffelbe eigentlich vorftellen folle. Es ift ein wahres Juwel unter den Jugendwerken Rembrandt's, das auch neben den meiften fpäteren

Schöpfungen deſſelben nicht verliert. Waagen bezeichnet es in ſeiner etwas ſchematiſchen Weiſe als »im lichten Goldton« gemalt, giebt aber damit den Eindruck der Färbung treffend wieder. Der Ton iſt auſserordentlich licht und leuchtend dadurch, daſs das klare Braun der Untermalung vielfach, namentlich im Hintergrunde, ſtehen geblieben iſt und die Schatten nicht ſo kühl ſind, als in den früheren und gleichzeitigen Gemälden. Dabei iſt die Localfarbe: das matte Violett des Mantels, das tiefe Grün des Rockes, welchen Goldſchnüre zuſammenhalten, und die Purpurdecke, auf welcher der Greis liegt, in jenem warmen bräunlichen Ton ſtärker und mit gröſserer Feinheit ausgeſprochen, als in irgend einem der bisher genannten Bilder. Die Durchführung iſt dem geringen Umfange des Bildes entſprechend (Waagen giebt 1 Fuſs 9 Zoll als Höhe und 1 Fuſs 6 Zoll als Breite deſſelben an) von höchſter Vollendung, und doch iſt die Behandlung leicht und weich, nur im höchſten Lichte impaſtirend. Der urſprüngliche Eindruck des Bildes iſt durch ſeine ſeltene Erhaltung noch völlig ungetrübt.

Ein verwandtes Bild ähnlichen Umfanges (61 : 48 cm), vom folgenden Jahre 1631 im Nationalmuſeum zu Stockholm, ſtellt den »heiligen Anaſtaſius in ſeiner Zelle« dar. Es trägt die Inſchrift: *Rembrant fc. 1631.* Der Heilige ſitzt, in ſeine Schriften vertieft, am Tiſche neben einem Fenſter, durch das ſich volles Licht in das Zimmer ergieſst. Hinter dem eben genannten Bilde ſteht es jedoch bei aller Verwandtſchaft ſehr entſchieden zurück. Die Färbung iſt weniger brillant und leuchtend; der blaue Rock des Heiligen und die grüne Decke kommen in dem kühlen, grauen Geſammtton nur matt zur Geltung; die Durchführung iſt weniger liebevoll, die Auffaſſung weniger packend.

Weit bedeutender iſt der »Petrus im Gefängniſſe« aus der Galerie van Brienen, welcher im Jahre 1874 auf der Aus-

ſtellung zum Beſten der Elſaſs-Lothringer zu Paris in der Sammlung des Herrn Edouard André wieder zum Vorſchein kam. Das Bild iſt etwas gröſser als der »Anaſtaſius« (76 : 61 cm), wie dieſer auf Holz gemalt und neben der Jahreszahl 1631 mit dem gewöhnlichen Monogramm bezeichnet. Im Vordergrunde der kahlen Zelle hat ſich der heiſsblütige Apoſtel, eine edle Geſtalt mit weiſsem Vollbart, auf die Kniee geworfen und die Hände in ſtiller Andacht gefaltet. Neben ihm dürftige Streu und die Schlüſſel als Symbol ſeines Amtes. Meiſterlich iſt die Geſtalt im vollen Lichte wie in Farbe emaillirt, das Licht in dem Raume vertheilt und mit ergreifender Wirkung wird das volle Aufgehen in der Andacht wiedergegeben[1]).

Zwei Jahre ſpäter begegnen wir, um etwas vorzugreifen, noch einmal und zwar zum letzten Male mehreren ſolchen Einzelgeſtalten, hier jedoch, wie es ſcheint, nicht Heiligen in ihrer Andacht, ſondern Gelehrten in ihrem Studirzimmer bei der Arbeit — »Philoſophen«, wie man ſie zu nennen pflegt. Allbekannt und berühmt ſind die beiden »Philoſophen« im Louvre, Bildchen von ſehr mäſsigem Umfange (28 : 33 cm); das eine bezeichnet: RL *van Rijn 1633*. Weitläufige, maleriſche holländiſche Innenräume, deren einer durch das voll einfallende Sonnenlicht, der andere durch das glühende Licht des Abendhimmels durchleuchtet ſind, haben als Staffage einen würdigen Greis, der ſinnend an ſeinem Tiſche vor der Arbeit ſitzt. Eine Poeſie wohnt in dieſen Räumen, ein heiterer Frieden ſpricht aus ihren Bewohnern, der die ſchönſte Illuſtration des bibliſchen Wortes iſt: »das

[1]) Eine gute Copie vom Anfange des vorigen Jahrhunderts, anſcheinend deutſchen Urſprungs, beſitzt Graf Carl Lanckoronski in Wien. Hier iſt durch die Zufügung der Kriegsknechte und der Magd im Grunde der Apoſtel als »reuiger Petrus« aufgefaſst, was der Darſtellung des Originales keinesfalls entſpricht. Der bekannte Stich von G. F. Schmidt iſt offenbar nach dieſer Copie angefertigt.

Leben währet fiebenzig Jahre und wenn es hoch kommt, achtzig; und wenn es köftlich gewefen ift, ift es Mühe und Arbeit gewefen.«

Auch von rein malerifchem Gefichtspunkte find diefe beiden Bildchen Meifterwerke der Vollendung und des Helldunkels. Wenn wir unmittelbar daneben ein Bild deffelben Jahres halten, welches einen ähnlichen Gegenftand in etwas gröfserem Umfange behandelt, fo werden gewifs den Meiften ftarke Zweifel an der Echtheit auffteigen. Es ift dies der »junge Gelehrte« in feinem Studirzimmer in der Galerie zu Braunfchweig, von Unger in feinem Galeriewerke fehr charakteriftifch radirt. Anfpruchslos in der Auffaffung — das Geficht des jungen Mannes ift faft verdeckt durch feine Mütze und die Hand, in welche er den Kopf ftützt —, faft flüchtig in der Zeichnung, breit und fett in der Behandlung, dabei ohne ftärkeren Lichteffect und höchft einfach in der Färbung (die grüne Decke als einzige Localfarbe verftärkt nur den einförmigen grün-grauen Gefammtton), erfcheint das Bild nur als eine flüchtige, aber doch des Meifters würdige malerifche Studie, wie fie — zwar meift in gröfserem Umfange — in diefer Periode Rembrandt's mehrfach auftreten und uns noch fpäter befchäftigen werden. Die theilweife verlöfchte, aber anfcheinend echte Bezeichnung fcheint *R. fc. 1. .3* zu lefen zu fein — eine Bezeichnung, die fich in diefer Form allerdings wohl auf keinem zweiten Gemälde Rembrandt's nachweifen läfst.

Eine Anzahl trefflicher Zeichnungen, faft ausnahmslos in Rothftift ausgeführt, welche zu den genannten oder ähnlichen Bildern direct oder indirect als Studien dienten, feien hier wenigftens aufgezählt: Im Louvre der fchon genannte knieende Hieronymus; in der Sammlung de Vos in Amfterdam die Halbfigur eines Greifes, datirt 1630; fitzende Greifengeftalten in ganzer Figur im Teyler Mufeum zu Haarlem

(1631), bei Mr. Mitchell in London (1631) und im Berliner Kabinete (letzterer gleichfalls etwa von 1631 und nach demfelben Modelle); in der Albertina eine lefende Alte, fowie die Bruftbilder eines fchlafenden Greifes und einer fchlafenden alten Frau; die Studie zu einem der »Philofophen« des Louvre, von 1633 datirt, im Städel'fchen Inftitute. Diefen verwandt endlich zwei Kohlenzeichnungen im Louvre (nicht ausgeftellt), zwei Greife an Tifchen fitzend, die eine Vliet, die andere Dou genannt. Breite Auffaffung und meifterhaft malerifche Wiedergabe der Natur ift allen diefen Blättern gemeinfam.

Der eben befprochenen Gattung von Bildern Rembrandt's fchliefst fich ein neuerdings aus dem Magazin wieder in die Sammlung aufgenommenes Gemälde der Berliner Galerie an. Daffelbe blieb wegen feiner Befchädigungen nur kurze Zeit nach der Eröffnung der Galerie in derfelben ausgeftellt (Katalog von 1830, II. Abtheilung, Nro. 346); und zwar unter dem Namen Ferdinand Bol, während es früher im königlichen Befitze richtig als Rembrandt bezeichnet war. An einem Tifche mit dunkelgrüner Decke fitzt ein junges, heroifch blickendes Weib in reicher Tracht: tiefblaues Seidenkleid mit Silberftickerei, welches von einer bunten orientalifchen Binde zufammengehalten wird; darüber pelzgefütterter Purpurmantel mit goldgefticktem Kante, welcher fchlicht über die Schultern gehängt ift, fodafs er beide Arme verdeckt; im hellblonden Haar ein grünes Reis. Auf dem Tifche eine Laute und Bücher; an der Rückwand Waffen. Wer ift diefe phantaftifch ausgefchmückte Dame? Eine Minerva? Eine Judith? Für Beides laffen fich faft gleich gewichtige Gründe beibringen, da gerade damals der junge Künftler neben der Bibel auch die antiken Göttermythen für die Wahl feiner Motive benützte und für beide faft die gleichen orientalifirenden Koftüme verwendete. Was mich bei

dem Bilde sofort auf Rembrandt führte, waren — neben Einzelnheiten, die sich fast genau so in verschiedenen früheren Gemälden finden (wie das Muster der Goldborte des Mantels und das grüne Reis im Haare, die beide im »Raub der Proserpina« wiederkehren) — der Typus des Kopfes mit seiner eirunden Form, dem hellblonden Haar, dem kleinen Mund und den runden Augen, wie ihn verschiedene Studienköpfe um 1631/32, die uns später noch beschäftigen werden, und gleichzeitige Compositionen aufweisen; ferner die Behandlungsweise — soweit sie noch sichtbar war — und die Färbung, welche namentlich an das schöne Bildchen des Grafen Stroganoff erinnert. Bei der Reinigung des Bildes zeigte sich unter einer alten Retouche auch der Rest der Bezeichnung, ein *R*, welches muthmaßlich früher das bekannte Monogramm bildete. Nach der Verwandtschaft mit den genannten Gemälden haben wir das Bild um das Jahr 1631/32 zu setzen.

Gleichzeitig, zum Theile noch vor diese Gruppe von Gemälden mit Einzelgestalten in geschlossenen Räumen fallen die beiden Compositionen des Jahres 1631, mit denen der junge Künstler — mag er sie noch in Leiden selbst oder erst in Amsterdam vollendet haben — diese erste Periode seiner Thätigkeit, seine Leidener Epoche, abschließt und sich in seiner neuen Heimath in würdigster Weise einführt. Es sind zwei unter sich sehr verschiedene Gemälde, jedes in seiner Art hervorragend: das verhältnißmäßig kleine, berühmte Bild der »Darstellung im Tempel« im Museum des Haag mit zahlreichen kleinen Figuren und das große, bisher nur wenig beachtete Gemälde der »Heiligen Familie« mit nur drei, aber fast lebensgroßen Figuren in der Pinakothek zu München, wohin es erst etwa seit einem Jahrzehnt aus Schleißheim versetzt worden ist.

Nach der künstlerischen Vollendung steht allerdings das bekanntere von beiden, das Bild im Haag, höher. Welchen

Gegenfatz zeigt diefes Bild gegen die gleiche Darftellung bei Weber in Hamburg aus dem Jahre 1627 oder 1628 und felbft noch gegen die kleine Radirung von 1630! Letztere bildet mit den ganz verwandten Radirungen der »Befchneidung« und des »Chriftus im Tempel«, fowie mit der Rothftiftzeichnung einer »Grablegung« im British Mufeum von 1630 (der bekannten Radirung der Auferweckung des Lazarus verwandt) einen intereffanten Uebergang von jenen älteften Compofitionen mit mehreren Figuren zu dem Haager Gemälde. Wie gefchickt find hier die Gruppen in den Räumen des hohen phantaftifchen Kuppelbaues vertheilt, wie meifterhaft ift die Hauptgruppe im Mittelgrunde angeordnet; wie vollendet find trotz der Kleinheit die einzelnen Figuren in Bewegung und Zeichnung; wie wirkungsvoll ergiefst fich das Licht über die Hauptfiguren und verliert fich allmälig in das myftifche Dunkel des weiten Raumes, wodurch dem Ganzen jene eigenthümliche Stimmung des Weihevollen, der heiligen Ruhe als der glücklichfte Ausdruck der Handlung und des Ortes gegeben wird. Die Behandlung ift der Kleinheit der Figuren entfprechend äufserft vollendet und doch leicht, fodafs in den Halbfchatten der braune Untergrund hier und da durchfchimmert. Die Färbung gleicht derjenigen auf den übrigen Bildern diefer Zeit: in dem lichten grünlich-braunen Tone kommen die Localfarben Blau, Violett und ganz fpärlich etwas Gelb (neben Grau und Braun) nur in befcheidenfter Weife zur Geltung.

In der »Heiligen Familie« der Pinakothek zu München thut der Künftler einen neuen, kühnen Schritt vorwärts: den biblifchen Vorgang fchildert er in lebensgrofsen Figuren, welche er den unteren Claffen feines Volkes entlehnt, in die Tracht feiner Zeit und feines Landes kleidet und in eine holländifche Tifchlerftube verfetzt. Aber innerhalb diefer realiftifchen Auffaffung blieb der Meifter doch vor jeder

Plattheit eines Caravaggio, eines Honthorſt und anderer Zeitgenoſſen, die von ähnlich realiſtiſcher Anſchauung ausgingen, bewahrt. Wie Vosmaer daraus gar den Schluſs ziehen konnte, daſs »Joſeph, discret et ſecondaire ainſi que ſon triſte rôle le comporte, ſe tient à l'ombre et ſe penche un peu pour regarder à la dérobée l'enfant de ſa femme et de ſon Dieu«, iſt mir vor dem Bilde völlig unerklärlich geblieben. Daſs ſich Rembrandt nicht zum Interpreten der Bibel gemacht hat, um dieſelbe zu verhöhnen, ſondern im aufrichtigſten Glauben, das ſpricht zu deutlich aus jeder ſeiner Schöpfungen, um ein Wort gegen ſolche Anſchuldigungen nöthig zu machen. Das Gefühl ſtillen Familienglücks tritt uns in dieſen Geſtalten (zumal bei dem beſonders glücklich gewählten Motiv) in ſo überzeugender Weiſe entgegen, wie bei keinem ſeiner holländiſchen Vorgänger und Zeitgenoſſen. Dabei ſind die Figuren ſchon von groſser Individualität, dem Leben abgelauſcht, und ebenſo breit und ſicher in der maleriſchen Behandlung wie groſs aufgefaſst. Daher finden wir auch gerade dieſes Werk unter denen, an welchen ſich ſeine erſten Schüler in Amſterdam mit am meiſten begeiſterten; ſo gehen unter anderen Bol's »Ruhe auf der Flucht« in Dresden, der gleiche Gegenſtand in Berlin, dem Santvoort verwandt (früher in der Sammlung Suermondt dem Rembrandt ſelbſt zugeſchrieben, woran Vosmaer noch jetzt feſthält), deutlich auf dieſe Compoſition des jungen Meiſters zurück.

Gegenüber ſeinen ſpäteren umfangreichen Schöpfungen ſowohl als neben den gleichzeitigen Compoſitionen in kleinen Figuren, macht ſich jedoch der Anfänger in ſolchem Schaffen im Groſsen noch geltend: die Figuren ſind noch etwas zu beſtimmt modellirt und die Nebenſachen zu ſtark betont, die Behandlung iſt bald zu ſorgfältig, bald zu flüchtig, und Licht und Schatten ſind zu ſehr als Gegenſätze behandelt; die Fär-

bung iſt bei dem Umfange etwas zu flau (das Gewand der Maria iſt von röthlich-violetter Farbe, der Rock des Joſeph ein unbeſtimmtes Dunkelgrün), um jenen völlig einheitlichen Eindruck der in Licht aufgelöſten Compoſition zu bieten, wie wir ihn an Rembrandt gewohnt ſind. Der Einfluſs, den die Weltſtadt — denn eine ſolche war Amſterdam um das Jahr 1630 — in verſchiedener Beziehung auf ihn ausübte, brachte auch darin den jungen Rembrandt bald zur künſtleriſchen Vollendung.

Suchen wir jetzt aus der bisherigen Betrachtung das eigenthümliche Bild des jungen Meiſters im Gegenſatze zu ſeinen Vorgängern und Lehrern ſowohl als zu ſeinen eigenen ſpäteren Leiſtungen zu gewinnen und uns zugleich über das, was ihm bei ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam noch fehlte, klar zu werden.

Vergleichungspunkte zwiſchen den älteſten Werken Rembrandt's und denen ſeiner unmittelbaren Vorgänger in Holland bieten ſich faſt ausſchlieſslich in den Werken jener kleinen Zahl holländiſcher Maler, welche wir in Rom ſich um Adam Elsheimer gruppiren ſahen. In der That werden unter ihnen Rembrandt's Mitbürger, Jacob van Swanenburgh aus Leiden, als der erſte und Pieter Laſtman von Amſterdam als der Hauptlehrer Rembrandt's von allen ſeinen Biographen angegeben, während andere Maler derſelben Gruppe, wie Jan Pynas von Haarlem und Joris van Schooten von Leiden, die nur von einigen und weniger competenten Schriftſtellern mit unter ſeinen Lehrern genannt werden, wohl nur durch ihre Werke den jungen Künſtler beeinfluſst haben. Den Letzteren werden wir in dieſer Beziehung namentlich auch Leonard Bramer von Delft beizufügen haben. Von den Motiven der Compoſitionen aus ſeiner Leidener Zeit finden wir die meiſten

auch bei diefen Lehrern oder Vorgängern Rembrandt's: die Taufe des Kämmerers bei Laftman, die Erweckung des Lazarus bei Pynas, Laftman und Bramer, die Befreiung des Petrus bei Pynas; von Einzelgeftalten eine Juno von Pynas, einen Gelehrten von Bramer fowie die beiden »Vanitas« bezeichneten Gemälde deffelben im Belvedere zu Wien u. a. m. Auch fie faffen bereits ihre Motive in der einfach naturaliftifchen, kleinbürgerlichen Weife auf wie Rembrandt; und äufserlich find ihnen der mäfsige Umfang der Bilder, die kleinen oder doch faft immer weit unterlebensgrofsen Figuren gemeinfam. Rembrandt's Vorbilder waren jene Meifter auch in ihren orientalifirenden Koftümen, deren Mifchung mit mancherlei antiken und modernen Elementen, wie deren Gegenfatz gegen die realiftifche, in die eigene Zeit greifende Auffaffung wefentlich jenen phantaftifchen Eindruck hervorruft, welcher fich auch in Rembrandt's früheften Werken findet. Auf diefelben Meifter geht endlich auch Rembrandt's malerifche Behandlungsweife diefer Zeit zurück.

Allein trotz diefer vielfachen Berührungspunkte und der nahen Verwandtfchaft zeigen doch Rembrandt's Jugendfchöpfungen fchon von vornherein einen durchaus originellen, von den Werken feiner Lehrer wefentlich abweichenden, überlegenen Charakter. Das Genie, das aus kleinen Anfängen und kleinlichen Vorbildern fich zu entwickeln hatte, zeigt fich grade in dem Ernft und der Eigenartigkeit des Strebens, fowie in dem Weg, den es dabei einfchlägt. Während zunächft jene Gruppe Elsheimer'fcher Schüler und Nachfolger im Anfchluffe an diefen Meifter die Compofitionen — mit alleiniger Ausnahme etwa des L. Bramer — regelmäfsig innerhalb der Landfchaft und bei einfacher Tagesbeleuchtung giebt und der Landfchaft eine wefentliche Rolle in der Wirkung ihrer Gemälde zutheilt, fehen

wir in den Leidener Jugendwerken Rembrandt's die Landfchaft fo gut wie ganz ausgefchloffen: fämmtliche Gemälde diefer Zeit, die uns erhalten find, zeigen Darftellungen im gefchloffenen Raume, in welchem die Erzielung des Helldunkels durch voll einfallendes Licht malerifch als die Hauptaufgabe des jungen Künftlers erfcheint. Doch blieb fie ihm von vornherein nur Mittel zum Zweck, der Weg zum Ausdrucke der inneren Stimmung, während z. B. bei Leonard Bramer jene verwandten Lichteffecte wefentlich um ihrer felbft willen dargeftellt erfcheinen; fo fehr find bei diefem Künftler die Compofition und der Ausdruck über der malerifchen Wirkung und Behandlungsweife vernachläffigt.

Ueberhaupt ift es Rembrandt im Gegenfatze gegen jene Vorläufer mit feinem künftlerifchen Streben tieffter Ernft. Wie der junge Künftler von vornherein in Studien aller Art mit fich felbft gewiffermafsen einen völlig fyftematifchen Curfus durchmacht, ift nicht das kleinfte Intereffe, welches uns die Betrachtung feiner Jugendwerke einflöfst. Deshalb ift zunächft die Compofition von der gröfsten Einfachheit, in der Regel auf eine Einzelfigur oder doch auf wenige Figuren befchränkt, fodafs es dem Künftler möglich wurde, für jede fein Modell zu ftellen und diefe Studie möglichft treu zu benutzen, wie es uns eine Anzahl erhaltener Zeichnungen und Radirungen beweifen. Diefe Naturtreue, diefe fleifsigen Studien erftrecken fich auch auf die Nebenfachen, auf den Raum mit feiner Ausftattung wie auf die Koftüme, in denen fich diefelbe Einfachheit kundgiebt wie in den Figuren. Ueberblicken wir daraufhin feine Jugendwerke, fo bieten fie uns einen intereffanten Einblick in das Atelier des angehenden Künftlers. Der fpätere Kunftliebhaber, der fchliefslich in feinem leidenfchaftlichen Sammeleifer fein und feiner Kinder reiches Erbe verlieren follte, ift in feinen erften bunten Anfängen fchon darin zu erkennen. Da fehen wir

eine feidene, vielfarbige orientalifche Binde, einen violetten Sammetmantel, fchwere chinefifche Seidenftoffe von verfchiedener Farbe, ein malayifches Meffer, indianifche Bogen und Pfeile, einen grofsen Zweihänder, eine eiferne Sturmhaube, einen eifernen Halskragen, Schild und andere Rüftungsftücke der Zeit, einige fchweinslederne Folianten, getrocknete Pflanzen u. f. f. Die Gefchicklichkeit, mit welcher er diefe Gegenftände auf feinen Bildern anordnet und verwendet, zeigt wieder den Ernft und das Verftändnifs des jungen Meifters.

Diefelbe Naturtreue, denfelben noch etwas ängftlichen Anfchlufs an die Natur finden wir auch in der Beleuchtung. Daher ift das einfallende Sonnenlicht (ausnahmsweife auch Kerzenlicht) in feiner unmittelbaren grellen Wirkung wie in den Schwärzen der tiefen Schatten möglichft treu, felbft auf Koften der malerifchen Wirkung wiedergegeben. Erft allmälig mildern fich diefe Gegenfätze und bildet fich ein vollendetes Helldunkel aus, wie es die Darftellung im Tempel zeigt, die auch in Bezug auf die Zahl und die Gruppirung der Figuren bereits auf der Grenze zwifchen diefer und der folgenden Entwickelungsphafe des Künftlers fteht.

Rembrandt's Genie bekundet fich aber vor Allem darin, dafs er trotz feiner im Grunde oberflächlichen und kleinlichen Lehrer und trotz der kleinen Verhältniffe, in denen er feine Lehrzeit zubrachte, gleich im Anfange feiner felbftändigen Thätigkeit die feinem Talente entfprechende Richtung wählt: die Schilderung des Gemüthslebens, die Stimmungsmalerei, als deren malerifchen Ausdruck er das Helldunkel erkennt und ausbildet.

So grofs jedoch Rembrandt von vornherein feinen Lehrern gegenüber dafteht, fo fehr erfcheint er bei feiner Ueberfiedelung nach Amfterdam gegenüber feiner fpäteren Meifterfchaft noch als Anfänger. Noch ift er nur gewohnt, im Kleinen zu componiren; in feinen Bildern tritt das Neben-

einander ſeiner Modelle und ſonſtigen Studien noch zu deutlich hervor; ſeinen Bildniſſen wohnt noch ein allzuſtarker ſtudienhafter Zug inne: es fehlt ihnen die völlig naive Wiedergabe der Individualität. Auf der anderen Seite tritt neben dem etwas ſpieſsbürgerlichen und kleinlichen, ſelbſt gewöhnlichen Eindrucke, welchen dieſe Eigenthümlichkeiten hervorrufen, in den Koſtümen, in der Umgebung, wie im Ausdruck, ein barock-phantaſtiſcher und pathetiſcher Zug zu Tage. Endlich fehlt es der Zeichnung noch an der Sicherheit und Breite, der Beleuchtung noch an den Feinheiten der Uebergänge, der Färbung an einer richtigen Verwerthung der Localfarben, welche einem kühlen meiſt zu ſchwerem Geſammtton mehr oder weniger geopfert erſcheinen.

Rembrandt·f.

2. Rembrandt's erſte Thätigkeit in Amſterdam: Sturm- und Drangperiode.

1632 bis 1636.

Um 1632 macht ſich in den Werken Rembrandt's eine neue Auffaſſung geltend, die im Weſentlichen bis zum Jahre 1636 dominirt und zwar nur eine kurze, aber bedeutſame Epoche in der Entwickelung des Künſtlers charakteriſirt. Geſteigerte Thätigkeit, höhere Begeiſterung, tieferes Verſtändniſs, freiere Behandlung, Ausbildung des Helldunkels ſind die äuſseren Kennzeichen dieſes Umſchwungs, welcher ſich in ſeiner Auffaſſung dadurch geltend macht, daſs an die Stelle jener beſchaulichen Einzelfiguren und flüchtigen Studienköpfe höchſt durchgeführte Bildniſſe, Charakterfiguren und reiche hiſtoriſche Darſtellungen, nicht ſelten in lebensgroſsen Figuren, treten, in denen ſich Klarheit der Compoſition mit groſser Lebendigkeit in der Bewegung und im Ausdruck zu verbinden pflegen.

Ein weſentlicher Antheil dieſes Umſchwungs kommt jedesfalls auf die Verbreiterung ſeiner Anſchauung durch das Leben der Weltſtadt, in welche der Künſtler nunmehr übergeſiedelt war, durch die Bekanntſchaft mit fremden Kunſtwerken, namentlich mit den Gemälden des grade damals auf der Höhe ſeines Ruhms und ſeines Schaffens ſtehenden

P. P. Rubens, fowie durch den anregenden Umgang mit Gebildeten und Hochgeftellten der verfchiedenften Art, welcher fich ihm namentlich in feiner Thätigkeit als Bildnifsmaler darbot.

Der Hauptmaler Amfterdams bei Rembrandt's Ankunft dafelbft war ohne Zweifel der Bildnifsmaler Thomas de Keyfer. An ihn, an den tonangebenden Modemaler des Portraits, mufste fich der junge Maler aus Leiden für die ihm beftellten Bildniffe zunächft anfchliefsen; er durfte es aber auch zu feinem eigenen Vortheil. Denn damals wenigftens war ihm de Keyfer, wenn auch als Genie weit unter ihm ftehend, als Bildnifsmaler entfchieden überlegen. Seine fchlichte, treffende, oft felbft grofse Auffaffung der Perfönlichkeit, wie feine kräftige Malweife waren ganz geeignet, dem jungen Leidener Feinmaler für einfaches und doch volles Erfaffen der Individualität, für tieferes Verftändnifs und grofse Auffaffung und Behandlung der Formen als Vorbild zu dienen. In weniger als Jahresfrift hatte Rembrandt dies Vorbild eingeholt, ja überholt. Schon die beiden Bildniffe des Ruths und Coppenol vom Jahre 1631, die bereits oben eingehender gewürdigt find, liefern zum Theil einen Beweis dafür; das glänzendfte, allbekannte Zeugnifs ift aber die »Anatomie des Dr. Tulp« im Haag aus dem folgenden Jahre 1632.

Eine Befchreibung oder eingehende Würdigung diefes berühmten Bildes liegt aufserhalb des Rahmens diefer Arbeit. Was daffelbe epochemachend in der holländifchen Malerei erfcheinen läfst, was dem Künftler einen durchfchlagenden Erfolg in der neuen Heimath errang, ift nicht nur die Meifterfchaft in der Wiedergabe der Individualität (darin erreichen oder übertreffen daffelbe manche Bildniffe des Hals und de Keyfer), fondern die Art, wie durch Anordnung und Beleuchtung ftatt einer zufälligen Zufammenftellung einzelner Perfonen eine meifterlich abgerundete Compofition gefchaffen ift, wie fich diefelbe in glücklichfter Weife in dem

Hauptmoment, dem Vortrag des gelehrten Anatomen an der Leiche, concentrirt und dem Gegenſtande trotz der naturaliſtiſch treuen Wiedergabe durch das Helldunkel doch jedes Abſtoſsende genommen iſt.

Rembrandt als Modebildniſsmaler in Amſterdam (1632 bis 1634).

Der Eindruck, den die »Anatomie« auf die Zeitgenoſſen hervorrief, muſs ein auſserordentlicher geweſen ſein. Wenigſtens dürfen wir demſelben wohl die Thatſache in erſter Linie zuſchreiben, daſs während Rembrandt im Jahre 1631, nach den uns erhaltenen Bildniſſen, nur zwei ihm fernſtehende Perſönlichkeiten auf Beſtellung malte, uns das Jahr 1632 allein zehn datirte Bildniſſe von diſtinguirten Perſonen bringt und in die Jahre 1632 bis 1634 etwa vierzig ſolcher Portraits fallen, deren jetziger Aufbewahrungsort mir bekannt iſt. Die Zahl dieſer Bildniſſe und die Namen der dargeſtellten Perſönlichkeiten, ſoweit ſie auf uns gekommen ſind, zeigen, daſs Rembrandt mit einem Schlage der bevorzugte Bildniſsmaler von Amſterdam geworden war. Zunächſt beſtellten einige der auf der »Anatomie« vereinigten jungen Aerzte ihre Einzelbildniſſe bei dem Maler: ein Bruſtbild im Beſitz der Fürſtin von Sagan zu Paris (datirt 1632) zeigt den Matthys Kalkoen; und die Bruſtbilder eines Mannes und ſeiner Frau vom Jahre 1634 in derſelben Sammlung gelten für die Bildniſſe von Tulp und ſeiner Gattin. Dieſelben zeichnen ſich durch wirkungsvolle kühle Beleuchtung, meiſterhafte Modellirung und Durchführung ſowie durch feine individuelle Auffaſſung aus.

Aus dem Jahre 1632 find ferner zu verzeichnen: das kleine Bruftbild des Maurits Huygens, Bruder des bekannten Gönners unferes Künftlers, Conftantyn Huygens, im Befitze des Herrn Weffelhoeft in Hamburg, fowie ein ftattliches Bildnifs des Marten Looten bei Mr. Holford in London (aus der Galerie Fefch). Weiter eine Reihe von Bildniffen, deren Perfönlichkeit nicht feftzuftellen oder doch nicht mit Sicherheit feftzuftellen ift: der irrthümlich fogenannte Hugo Grotius in der Galerie zu Braunfchweig, mit dem Gegenftück des fehr viel nüchterner aufgefafsten Portraits der Gattin; letzteres aus dem folgenden Jahre 1633. Von den Bildniffen eines ähnlichen Ehepaares aus der vor einigen Jahren zerftreuten Sammlung Wynn Ellis in London befand fich das des Mannes bis vor Kurzem im Handel in Paris; das der Frau (infchriftlich einer Cornelia Pronck) ift jetzt im Befitz des Herrn Conful E. Weber in Hamburg. Es ift 1633, ein Jahr nach dem Portrait des Mannes, gemalt worden. Das Bildnifs einer jungen holländifchen Dame, in einem Seffel fitzend, welches fich in der Sammlung der Akademie zu Wien befindet, ift befonders forgfältig behandelt und von kühler Beleuchtung. Gleichzeitig entftanden noch ein männliches Bildnifs in Stockholm; das Bildnifs eines jungen Mannes in der Galerie zu Gotha; eine junge Frau, Rembrandt's Schwefter gleichend, im Befitz von M. Haro zu Paris; letztere beiden datirt 1632.

Gleichfalls in diefes oder in das folgende Jahr dürfen wir auch das fchöne Bildnifs fetzen, welches in der Galerie zu Caffel den Namen Coppenol führt, jedenfalls das Portrait deffelben Gelehrten, welchen uns das Petersburger Bild vom Jahre 1631 zeigt. An der Benennung Coppenol beirren uns einzelne wefentliche Verfchiedenheiten mit den Zügen auf den bekannten Radirungen diefes Freundes von Rembrandt, namentlich die Verfchiedenheit in der Form der Nafe.

gefprochen. Jenem Bilde der Ermitage gegenüber zeigt das Caffeler Portrait den aufserordentlichen Fortfchritt des jungen Künftlers in dem kurzen Zeitraum von einem oder höchftens zwei Jahren. Statt der etwas gefuchten und fchulgerechten Anordnung dort die völlig freie, vornehme Haltung hier; ftatt der übertriebenen Gegenfätze zwifchen grellem Licht und dunklen Schatten ein fonniges Licht, von dem die ganze Figur umfloffen ift, und das felbft die tiefften Schatten durch feine Reflexe aufhellt. Dem entfpricht die weiche, vertriebene Behandlung und die unbeftimmte, malerifche Zeichnung. Die Caffeler Galerie befitzt noch ein ähnliches Bildnifs aus dem Jahre 1633, das des Dichters Jan Krul; doch ift hier die Anordnung etwas nüchterner, die Durchführung faft gar zu weit getrieben, das Licht von einem kühleren fahl-grauem Ton, ähnlich wie im bereits genannten Bildniffe des vorausgehenden Jahres in der Galerie der Akademie zu Wien.

Schlichter in Auffaffung und Beleuchtung und darin mehr den Bildniffen eines Ravefteyn und de Keyfer verwandt find die Portraits des Willem Burggraeff und feiner Gemahlin aus demfelben Jahre 1633; erfteres in der Galerie zu Dresden, letzteres — von befonders lebensfrifcher Färbung und kräftiger Behandlung — im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt.

Die Bildniffe eines anderen, ältlichen Ehepaares in der Galerie des Belvedere zu Wien, nach der Behandlung gleichfalls aus dem Jahre 1633, wenn nicht fchon von 1632, find allzu kühl im Licht und zeigen in der Zeichnung, namentlich der Hände noch theilweife jene kleinlichen, klumpigen Formen und eine entfprechend derbe Art des Farbenauftrags im Fleifch, wie unter den früher genannten Werken das männliche Bildnifs in Stockholm und der fogenannte Coppenol in der Ermitage. Unverkennbar verräth fich hierin noch der Schüler des Laftman.

Daffelbe ift der Fall mit zwei etwa gleichzeitigen grofsen Bildniffen in ganzen Figuren im Befitze von Sir Richard Wallace zu London, einft in der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland. Sie ftellen den Jan Pellicorn und feine Gattin dar; der Mann hat den jungen Sohn zur Seite, die Frau ihre kleine Tochter.

Wefentlich vortheilhafter erfcheinen zwei ähnliche Bildniffe in ganzer Figur vom Jahre 1634, der bejahrte Prediger Ellifon und feine Gemahlin, im Befitze des Baron Schneider zu Paris. Wer fie bezweifelt — wie bei der Verfteigerung der Sammlung 1875, wo die Familie fie zurückkaufte, feitens der Parifer connaiffeurs und experts faft allgemein gefchah — müfste confequenter Weife damit eine Epoche von nahezu zehn Jahren in der Entwickelung des Künftlers ftreichen. Paris befitzt grade feit Kurzem zwei ganz verwandte Bildniffe in ganzer Figur aus dem gleichen Jahre 1634, Marten Daey und feine Gattin darftellend, die Baron Guftave Rothfchild aus der Sammlung van Loon in Amfterdam erwarb. Ebenfo ungerecht, wie man jene Bildniffe bei Baron Schneider verdammt hat, ebenfo übertrieben hat man diefe beiden Portraits in den Himmel gehoben [1]). Freilich ift diefes junge Ehepaar in feiner frifchen, gefundheitsftrotzenden Erfcheinung und feiner reichen Tracht beftechender als jenes bejahrte Paar; die in vornehmer Haltung daftehenden Figuren find freier angeordnet, flüfsiger und geiftreicher gemalt: aber im Uebrigen find fich die Bilder fehr verwandt, ja die Züge des Geiftlichen fowohl wie die feiner Gattin zeigen jene dem Meifter fo charakteriftifche intime Auffaffung des Alters, welche fo anziehend und oft felbft ergreifend auf uns wirkt. Vosmaer's Annahme, dafs das Bildnifs der Frau Daey, wel-

---

[1]) Diefer Ueberfchätzung entfpricht auch der Preis; bei der Vertheilung der Sammlung unter vier Mitglieder der Familie Rothfchild follen fie dem jetzigen Befitzer zu etwa 700 000 Francs angerechnet fein.

ches nicht datirt ift, erft im Jahre 1643 gemalt fei, fcheint mir nicht nur dem Alter der Dargeftellten, fondern auch der Tracht und der Auffaffung wie der Behandlung des Bildes zu widerfprechen.

In diefen erften Bildniffen mit ganzen Figuren, in denen Rembrandt allerdings den grofsen Raum und die weiten einförmigen fchwarzen Gewänder noch nicht mit feiner vollen fpäteren Meifterfchaft malerifch anzuordnen und durch fein Helldunkel mit dem mannigfachften Reiz auszuftatten verftand, herrfcht die ungefuchte Einfachheit der Auffaffung und die Ruhe in der Haltung der Figuren, wie fie die Gemälde der älteren Bildnifsmaler Hollands zeigen. Das eigenartige Streben nach dramatifcher Bewegung, welches diefe zweite Jugendepoche Rembrandt's charakterifirt, tritt in feinen auf Beftellung gemalten Bildniffen nur ausnahmsweife hervor. Am ftärkften wohl in dem unter dem Namen »der Schiffsbaumeifter und feine Frau« bekannten Doppelbildnifs vom Jahre 1633 im Buckingham Palace. Die haftige Bewegung der eintretenden Frau, welche ihrem Gatten einen Brief überbringt, ftört zwar in etwas den Eindruck der Bildniffe, welche als folche eine derartige dramatifche Auffaffung nicht zulaffen; aber davon abgefehen bietet das Bild grade in diefer einheitlichen und lebendigen Scene, in dem fchönen Helldunkel, dem hellen blonden Licht und der fauberen Durchführung, worin daffelbe dem angeblichen Coppenol in Caffel fehr verwandt ift, ein befonderes Intereffe unter den Bildniffen des Meifters aus diefer frühen Zeit.

Das Streben des jungen Künftlers nach Mannigfaltigkeit, auch in der Auffaffung der Bildniffe, zeigt ein anderes, befonders anziehendes Gemälde deffelben Jahres 1633, im Befitze von Mrs. Hope in London; ein junges Ehepaar im Zimmer darftellend, Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Dies kleine Format, die Art der Anordnung, das einfache

Tageslicht und die klare flüfsige Färbung, die fchlichte ausdrucksvolle Auffaffung laffen hier deutlich Thomas de Keyfer als das Vorbild Rembrandt's erkennen. Eigenthümlich ungünftig erfcheint der Meifter dagegen in drei anderen Bildniffen kleinen Formates aus demfelben Jahre 1633, den Bruftbildern von Knaben, welche fich in den Galerien von Fürft Youffoupoff in St. Petersburg, Baronin James Rothfchild in Paris und Sir Richard Wallace in London befinden. Sie find auffallend kleinlich, in der Auffaffung fowohl als in der Behandlung; das letztgenannte Bild wohl am wenigften.

Sonderbar, wie derfelbe Künftler gleichzeitig ein Werk hervorbringen konnte, wie jenes Bildnifs einer dreiundachtzigjährigen Frau, das einen Hauptfchatz der National-Gallery in London bildet. Die ergreifend lebensvoll gefchilderten, durch das hell einfallende Licht verklärten Züge, in denen die Schönheit ihrer Jugend und die Energie ihres Charakters noch deutlich zu lefen find, find in fetter Farbe mit grofsen Pinfelftrichen meifterlich breit hingefetzt, wie wir es in ähnlicher aber fkizzenhafterer Weife bereits an verfchiedenen Studienköpfen von Greifen aus den Jahren 1630 bis 1632 fanden.

Eine Londoner Privatgalerie, Bridgewater Houfe, befitzt aus demfelben Jahre 1634 das Bildnifs eines achtzehnjährigen Mädchens in reicher Tracht. Den etwas fchweren, lederartigen Fleifchton hat dies im Uebrigen anziehende und liebevoll durchgebildete Portrait mit dem gleichzeitigen Bildnifs des Philips van Dorp gemeinfam, welches fich jetzt in der Galerie der Ermitage befindet. Beide Gemälde übertrifft ein anderes, nicht datirtes Bildnifs eines jungen Mädchens in derfelben Bridgewater Gallery. Die zarte Jugendfrifche ift hier mit wunderbarem Reiz wiedergegeben. Auch in der liebevollen Durchführung, dem köftlichen Helldunkel

kommt daffelbe den gleichzeitigen Bildniffen von Rembrandt's Gattin nahe. Es wird danach in das Jahr 1634 oder 1635 zu fetzen fein.

Die beiden vom Jahre 1634 datirten Bildniffe von Mann und Frau im Befitze der Fürftin Sagan zu Paris, welche unter den Namen Tulp und Gemahlin gehen, habe ich fchon oben erwähnt. Mir fcheinen diefelben eher dem Künftler felbft und feiner Gattin zu gleichen, für welche auch das theilweife phantaftifch hergerichtete Koftüm fowie die für gewöhnliche Bildniffe feltene Ausbildung des Helldunkels und der malerifchen Behandlung fprechen würde. Das Bildnifs eines jungen Mannes bei Mr. Cartwright in London, das zwar nicht datirt ift, aber nach feiner Behandlung auch um 1634/35 zu fetzen fein wird, ift etwas unbedeutend aufgefafst und nüchtern in der Färbung und Behandlung. Daffelbe ift mit zwei anderen Bildniffen aus den folgenden Jahren der Fall, den Bruftbildern junger holländifcher Damen bei Mr. Adrian Hope in London (vom Jahre 1635) und bei Earl of Kinnaird in Roffie Priory (datirt 1636). Sie zeigen noch in höherem Grade als manche der zahlreichen bisher aufgezählten Bildniffe, welche der Künftler in diefen erften Jahren feines Aufenthalts in Amfterdam für die reichen Bürger der Stadt ausführte, die einfache Auffaffung der Individualität im Gefchmack der Mierevelt, Ravefteyn und de Keyfer.

Nehmen wir zu letztgenannten beiden Bildniffen noch das Portrait einer hübfchen jungen Frau im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt von 1635[1]) und das treffliche Bildnifs einer alten Frau im Lehnftuhl bei Sir Richard Wallace aus demfelben Jahre, fo ift damit fchon die Zahl der auf Beftellung gemalten Bildniffe von 1635 und 1636 erfchöpft. Sie betragen alfo nur etwa den achten Theil der Bildniffe,

---

[1]) Das Bild ift wegen einer ftörenden Retouche nicht ausgeftellt.

die in den drei vorausgehenden Jahren auf Beftellung entftanden. Wie in den folgenden Jahren folche Bildniffe faft vollftändig verfchwinden, fo find auch diefe wenigen Gemälde aus der Mitte der dreifsiger Jahre auch ihrer künftlerifchen Eigenart nach gewiffermafsen nur Nachzügler jener kurzen, aber an Werken aller Art fo überaus reichen Periode, in welcher wir Rembrandt nach feiner vorwiegenden Thätigkeit als den Modebildnifsmaler von Amfterdam bezeichnen zu dürfen glaubten. Ein einfchneidendes Ereignifs im Lebenslauf des jungen Künftlers, die Heirath mit Saskia van Ulenburgh, und die damit verbundene Aenderung in feinen äufseren Verhältniffen und feiner bürgerlichen Stellung bewirkten — wie wir gleich eingehender nachweifen werden —, dafs Rembrandt fich von einer Thätigkeit abwandte, welche fein künftlerifches Genie nicht völlig befriedigen konnte, zumal fie ihn wenigftens theilweife von der Mode und den Launen feiner Befteller abhängig machte.

Diefes letztere Moment dürfen wir bei der Beurtheilung der Thätigkeit des Künftlers als Bildnifsmaler in diefer Periode entfchieden nicht aus den Augen laffen. Werfen wir nur einen Blick zur Vergleichung auf die Bildniffe, welche Rembrandt gleichzeitig aus innerem künftlerifchen Bedürfnifs heraus gefchaffen hat: auf die Portraits feiner Familie und feiner Freunde, auf feine Eigenbildniffe und die Studienköpfe von Greifen, fo werden wir wefentliche Verfchiedenheiten zwifchen diefen und jenen Bildern entdecken. Statt des voll und warm einfallenden Lichts mit feinem zauberhaften Helldunkel wählt der Künftler als Beleuchtung für die beftellten Bildniffe einfaches, kühles Tageslicht; ftatt malerifcher Anordnung und Ausftaffirung die reichen Modekoftüme des Tages; ftatt der breiten malerifchen Behandlung finden wir forgfältige Durchführung und faubere Vertreibung der Farben. Diefe Abweichungen von der gewohnten Auffaffung

und Behandlung haben wir gewifs nicht auf Rechnung des Künftlers, fondern vielmehr auf Rechnung des Gefchmacks feiner Auftraggeber zu fetzen. Rembrandt fügte fich der Mode, für welche bei feiner Ankunft in Amfterdam, wie bereits erwähnt, Thomas de Keyfer tonangebend war. Er that dies zweifelsohne mit Widerftreben, aber gewifs nicht zu feinem Schaden: die fchlichte, aber treffende und zuweilen felbft grofse Charakteriftik, die ftrenge und fichere Zeichnung, die klare Färbung, die faubere und zugleich malerifche Durchführung mufsten für den in der kleinlich-phantaftifchen Schule eines Swanenburgh und Laftman aufgewachfenen Künftler das vortheilhaftefte Vorbild fein. Sein Genie wie feine grundverfchiedene Richtung verhüteten, dafs der ihm auferlegte Zwang ihn zum widerftrebenden Nachahmer machte: vielmehr eignete fich der Künftler in kürzefter Zeit die eigenthümlichen Vorzüge feines Vorbildes an und bildete und veredelte dadurch feinen eigenen Stil.

Selbftbildniffe und Studienköpfe.

Die oben aufgezählten Bildniffe aus den Jahren 1632 bis 1636 zeigen uns den rafchen und aufserordentlichen Fortfchritt des Künftlers in der Entwickelung feiner Eigenart: ich nenne nur, als einige der Hauptwerke, den fogenannten Coppenol in Caffel, die alte Frau in der National-Gallery zu London, das Ehepaar Daey bei Baron Guftave Rothfchild und das junge Mädchen bei Lord Ellesmere. Weit deutlicher liegt diefer Procefs feiner Fortbildung aber vor uns, wo der Künftler unbehindert nur nach eigenem Er-

meffen und aus innerem Bedürfnifs heraus fchaffen konnte: in den Eigenbildniffen, den Portraits feiner Familie und Freunde und in Studienköpfen verfchiedener Art. Trotz feiner ftaunenswerthen Thätigkeit als Bildnifsmaler, trotz zahlreicher Beftellungen auf Gemälde hiftorifcher Motive, trotz der grofsen Anzahl von Radirungen diefer Jahre fehen wir Rembrandt gleichzeitig, nach wie vor, mit derfelben Freude und Sorgfalt die Bildniffe der ihm Naheftehenden ausführen, mit demfelben Eifer feine malerifchen Probleme löfen, indem er das eigene Antlitz oder einen intereffanten Greifenkopf zum Vorwurf für feinen Pinfel wählt. Doch find die verfchiedenartigen Studien, welche auf diefe Weife entftanden, in diefen Jahren, gegenüber jenen flüchtigen und zuweilen faft rohen Leiftungen feiner Leidener Zeit, ausnahmslos in fich abgerundete, oft fehr vollendete Bilder, wenn auch meift von grofser Breite in der Ausführung. Denn grade an ihnen fuchte der Künftler feine malerifche Behandlung nach allen Richtungen hin zu gröfster Freiheit und Vollendung durchzubilden.

Von den Selbftbildniffen fchliefsen fich die früheften, welche diefer Epoche angehören, noch eng an jene in Leiden entftandenen Selbftportraits an: fo ein lebensgrofses, ovales Bruftbild in Petworth und ein anderes, unter Lebensgröfse, in Dulwich Gallery, beide RL van Ryn f. 1632 bezeichnet. Während letzteres bereits von forgfältiger Durchführung, emailartigem Farbenauftrag und feinem Helldunkel, nur in der Figur noch etwas ungefchickt ift, zeigt uns das erftgenannte Bildnifs bei Lord Leconfield noch faft diefelbe Auffaffung der Figur, die gleichen übertriebenen Gegenfätze von hellen, fett aufgefetzten Lichtmaffen und fchwärzlichen Schatten, wie die früheren Bildniffe in Nürnberg und im Haag. Auf das intereffante Gegenftück diefes Bildes werde ich fpäter näher einzugehen haben.

Ein Selbſtbildniſs im Louvre aus dem folgenden Jahre 1633 zeigt gegen dieſe Bilder einen weſentlichen Fortſchritt in der freien Art, wie der Kopf in der dünnen braunen Farbe, bei einem warmen Tone, faſt prima modellirt iſt; allein der Ausdruck iſt unglücklich, auffallend ältlich, und die Localfarben ſind in dem gar zu röthlichen Ton allzuſehr vernachläſſigt. — Etwa gleichzeitig iſt ein anderes, weſentlich geringeres Bildniſs des Künſtlers, in der Braunſchweiger Galerie, entſtanden. Rembrandt hat ſich hier in bläulichem Rock und braunem Mantel, mit kleinem Barret und mit einem Schwert in der Hand dargeſtellt. Aehnlich in der Färbung wie das gleichzeitige Bildniſs der lachenden Saskia in Dresden, hat es jeden Reiz durch unbarmherziges Putzen eingebüſst, ſodaſs es jetzt faſt allgemein als die Arbeit eines Nachahmers angeſehen zu werden pflegt.

Die beiden folgenden Jahre ſind auſserordentlich reich an Selbſtbildniſſen: zu fünf datirten Gemälden kommt eine noch gröſsere Zahl undatirter Bilder; und ähnlich zahlreich ſind die Selbſtbildniſſe, welche uns in Radirungen und Zeichnungen dieſer Jahre erhalten ſind. Dem jungen Ehegatten iſt es eine beſondere Freude, als Gegenſtück zu den köſtlichen Bildniſſen ſeiner Gattin ſein eigenes Bildniſs in immer neuer phantaſtiſcher Tracht und in den verſchiedenſten Auffaſſungen der Gemahlin zum Geſchenke zu machen. Daher verwendet jetzt der Künſtler auch auf dieſe Bildniſſe eine Sorgfalt, welche er früher für dieſelben nicht für nöthig hielt. War ihm der eigene Kopf zwar ein bequemes und billiges Modell geweſen, um flüchtige Studien ſeiner Beleuchtung und ſeines Helldunkels daran zu machen, ſo war er doch weder anziehend noch maleriſch: die runde Kopfform, die kleinen grauen Augen, die kurze, in eine etwas knollige Spitze auslaufende Naſe gaben ſeiner Erſcheinung einen faſt gewöhnlichen Ausdruck, den erſt die durch manche Schickſale aus-

gearbeiteten Züge des Alters verlieren follten. Der Künftler fuchte deshalb durch die Anordnung: durch malerifche Koftüme, fchlagende Beleuchtung und ausgebildetes Helldunkel feinen Formen einen höheren Reiz zu verleihen. Zuweilen nahm er es auch mit der Aehnlichkeit nicht befonders ftreng; dienten ihm doch diefe Bildniffe in erfter Reihe als Studien.

Die Galerie des Louvre befitzt ein Selbftportrait aus dem Jahre 1634, welches dem Bildnifs des vorausgehenden Jahres in derfelben Sammlung noch nahe verwandt ift, deffen brauner Gefammtton aber klarer und goldiger, deffen Behandlung bereits freier ift. Das gleichzeitig entftandene Bildnifs in der Berliner Galerie giebt in feinen feineren Formen die Züge des Künftlers offenbar verfchönert wieder. Ein zweites Bruftbild derfelben Galerie, ohne Jahreszahl, welches den Künftler in breitem Barret, eifernem Halskragen und goldener Kette zeigt, ift nüchterner und kühler; nach der breiten, fetten Malweife und den etwas fchweren graugrünen Tönen im Schatten fcheint es mir ein charakteriftifches Werk aus dem folgenden Jahre 1635.

Auch eine Privatgalerie befitzt zwei Selbftbildniffe diefer Zeit, Manchefter Houfe in London. Beide Bilder find bezeichnet, aber nicht datirt, foviel ich fehen konnte; doch find fie fowohl nach dem Alter des Künftlers als nach der Behandlung mit Beftimmtheit in diefe Jahre 1634/35 zu fetzen. Das eine derfelben, welches den Maler in ähnlicher Ausftaffirung zeigt, wie jenes nicht datirte Bild der Berliner Galerie, fteht in dem kühlen, etwas fchweren röthlich-braunen Tone dem Louvre-Bilde von 1634 am nächften. Das zweite Bruftbild, der Künftler in flacher Mütze und mit goldener Kette über dem braunen Pelz, ift wärmer, noch leuchtender im Licht und forgfältiger durchgeführt. — Vollendeter und anziehender noch als irgend eines diefer Bilder erfcheint mir das mit der Jahreszahl 1634 bezeichnete Bildnifs der Caffeler

Galerie. In Bruſtharniſch und Sturmhaube gekleidet, beugt ſich der Künſtler über eine Brüſtung und ſchaut lauernd hinaus, wie auf der Wacht gegen den Feind. Wie die Auffaſſung ebenſo originell als lebendig iſt, ſo iſt auch die Beleuchtung aufserordentlich wirkungsvoll, die Färbung in dem zarten graulichen Ton von grofser Feinheit.

In das Jahr 1634 gehört wohl auch das lebensgrofse Selbſtportrait der Haager Galerie, keck im Ausdrucke, tief und leuchtend in der Färbung.

Aus dem folgenden Jahre 1635 datiren nur zwei mir bekannte Bildniſſe Rembrandt's; aber aufser einigen eben bereits erwähnten Bildern ſcheinen mir noch verſchiedene nicht mit Jahreszahlen verſehene Selbſtportraits in daſſelbe Jahr zu gehören. Jene datirten Bildniſſe finden ſich in der Galerie des Fürſten Liechtenſtein und in der National Gallery zu London, letzteres mit der Sammlung Peel erworben. Während dieſes durch einen trüben Firniſs in ſeiner Wirkung beeinträchtigt wird, iſt das trefflich erhaltene Bild der Galerie Liechtenſtein nicht nur durch liebevolle Vollendung der Stoffe, namentlich des prächtigen violetten Sammetmantels, und das feine blonde Licht, ſondern auch durch einen ſelten anziehenden milden Ausdruck in den Zügen des Künſtlers von beſonderem Reiz.

Wenig vortheilhaft erſcheint daneben das etwa gleichzeitige bekannte Selbſtportrait Rembrandt's in der Galerie Pitti. Faſt die gleichen gewöhnlichen Züge, wie hier, zeigt auch ein anderes breit und maleriſch behandeltes Bildniſs des Künſtlers aus der gleichen Zeit in Hamilton Houſe in Schottland (verſteigert 1882). Grade im Gegenſatze zu dieſen Gemälden ſehen wir in dem Selbſtportrait, welches die Sammlung der Malerbildniſſe in Woburn Abbey enthält, die Züge des Künſtlers in nüchterner Weiſe verſchönert; auch ehe das Bild durch Reſtauration ſo verdorben war, wie es

jetzt erſcheint, gehörte es zu den geringſten Werken dieſer Zeit.

Unter den Zeichnungen zu ſolchen Selbſtportraits des Künſtlers ſeien hier wenigſtens zwei wenig bekannte Hauptblätter erwähnt: eine groſse Kohlenzeichnung in zwei Farben, mit Biſter getuſcht, im Beſitz von Mr. R. S. Holford in London, Rembrandt am Fenſter darſtellend, datirt 1634; und eine kleinere und flüchtigere Tuſchzeichnung im Berliner Kabinet (von Mr. Robinſon erworben).

Alle dieſe Selbſtportraits des Künſtlers, auch wenn ſie nur als Studien zur Löſung des einen oder anderen maleriſchen Problems entſtanden, ſind — wie bereits erwähnt — zu völlig abgerundeten Kunſtwerken ausgearbeitet. Daſſelbe iſt auch der Fall mit allen übrigen Studienköpfen dieſer Zeit, ſelbſt wenn ſie noch ſo flüchtig und breit hingeworfen ſind. Studien im modernen Sinne ſind uns überhaupt kaum von Rembrandt erhalten. Offenbar war es ihm, wie den meiſten groſsen Meiſtern der alten Zeit, künſtleriſches Bedürfniſs, ſelbſt die Studie nach dem Modell zu einem fertigen Bilde zu geſtalten. Seine gemalten Stillleben (wie der geſchlachtete Ochſe im Louvre und die todten Pfauen bei Mr. Cartwright in London), ſeine Radirungen, ſelbſt zahlreiche ſeiner Zeichnungen liefern den Beweis dafür.

Die gemalten Studien dieſer Zeit, von den Bildniſſen des Künſtlers und ſeiner Familie abgeſehen, beſchränken ſich auf Köpfe, Bruſtbilder und Halbfiguren, und zwar ausſchlieſslich von Greiſen. Auch für die ſpätere Zeit Rembrandt's bleibt es charakteriſtiſch, daſs derſelbe ſeine Modelle für ſolche Studienbilder faſt ausnahmslos aus dem Alter wählte. Was zog ihn am Alter ſo ſehr an? Zunächſt wohl ſchon der ſcharf ausgeprägte Charakter, der in den geſurchten, ausdrucks-

vollen Zügen wie eine Schrift auf eherner Tafel eingegraben erfcheint. Dann bot ihm das Alter aber auch jene Leidenfchaftslofigkeit und Befchaulichkeit des inneren Lebens, deffen beredtfter Schilderer grade Rembrandt wurde. Zugleich gaben die faltenreichen Züge, die welke Haut, der ftruffe Bart dem Künftler Gelegenheit zum wirkungsvollften Spiel feines Helldunkels und zu freiefter malerifcher Behandlung.

Wir fahen fchon, wie ausdrucksvoll, wie frei er bereits in den Jahren 1630 und 1631 das Bildnifs feiner Mutter und mehrere Studienköpfe von bejahrten Alten in Caffel, Schwerin u. f. f. fchilderte. Ein Greifenportrait, welches wohl gleichfalls noch in die letzte Zeit feines Aufenthaltes in Leiden, in das Jahr 1631/32 zu fetzen fein wird, befindet fich im Befitz von Mr. Beresford Hope zu London: phantaftifch gekleidet in einen dunkelvioletten Mantel mit Agraffe, mit eifernem Halskragen und goldener Kette darüber, Barret mit hoher Feder, im Ohr eine Perle; unter Lebensgröfse. Pathetifch aufgefafst und von grofser Wirkung.

Die Caffeler Galerie befitzt zwei vorzügliche und trotz ihrer Verfchiedenheit fehr charakteriftifche Greifenbildniffe aus dem Jahre 1632: das Bruftbild eines niederblickenden Alten, auf deffen kahlen Schädel das volle Sonnenlicht fällt; hellblond im Ton und fauber vertrieben auf warmem, braunem Grunde, der hier und da durchfcheint; und den Kopf eines Greifes mit vollem, ftruffem Haar und Bart. Letzterer ift, im Gegenfatze gegen jenes Bild, wie in Farbe geknetet; in ficheren grofsen Pinfelftrichen ift, faft unvermittelt, Falte neben Falte gefetzt. Diefem Bilde nahe verwandt in Wirkung und breiter Behandlung ift ein anderes Bruftbild eines finfter dreinfchauenden Alten mit wirrem Haar und ftruffem Bart in der Galerie zu Oldenburg; gleichfalls vom Jahre 1632.

In dem Profilbilde eines Alten in phantaftifcher orien-

taliſcher Tracht, einem Mantel von Brokatſtoff und Turban mit Perlenkette, aus dem folgenden Jahre 1633 (in der Pinakothek zu München), artet dieſe Breite gradezu in Rohheit, die lebendige Haltung in unruhige Haſt, die Auffaſſung in übertriebenes Pathos aus. Die kühle Färbung im grünlichen Ton, die breite Primabehandlung entſpricht jenen übertrieben pathetiſchen hiſtoriſchen Darſtellungen aus den Jahren 1633 bis 1635, die wir gleich näher kennen lernen werden.

Eine gröſsere Zahl meiſt ſehr anſprechender Greiſengeſtalten aus dem Ende dieſer Epoche findet ſich in den engliſchen Privatſammlungen. Der Zeit nach das früheſte ſcheint mir das Bruſtbild eines Alten in Woburn Abbey: in mattrothem Rock mit weiſsen Aermeln und ſchwarzem Mantel, hat er die Hände über der Krücke eines Stockes zuſammengelegt. In der Färbung iſt das Bild hell und klar, in der Behandlung breit und weich. Zwei einander ſehr nahe ſtehende, beſonders anziehende Greiſenbildniſſe, etwa aus dem Jahre 1635, beſitzen Sir Philip Miles in Leigh Court und der Earl of Derby in London. Beide Gemälde zeigen einen Greis von ſchönen Formen, mit weiſsem, wallendem Bart, reicher Tracht von tiefer Färbung, faſt en face geſehen. Der »Rabbi« bei Earl of Derby, in dunklem Turban und Rock, iſt beſonders tief geſtimmt in der Farbe, aber leuchtend im Fleiſch; der Mann in Leigh Court, in reichem Barret, iſt farbiger und klarer, von der weichen und maleriſchen, dabei aber gleich ſorgfältigen Behandlung wie das berühmte Bildniſs der alten Frau vom Jahre 1634 in der National Gallery.

Dieſen leuchtend warmen, farbenkräftigen Bildern, welche ſich, bei gröſserer Meiſterſchaft, denen in Caſſel und Oldenburg vom Jahre 1632 anſchlieſsen, ſtehen zwei andere Greiſenportraits gegenüber, beide aus dem Jahre 1635, welche in dem geſuchten Pathos und dem kühlen graulichen Ton

der Farbe dem obengenannten Studienkopf der Münchener Pinakothek (von 1633) nahe ftehen. Der alte Mann in Hamptoncourt ift auch in der Auffaffung widerftrebend und in der Ausführung faft roh zu nennen; der traurige Zuftand, in dem fich das Bild durch fcharfes Putzen jetzt befindet, vermehrt noch den unangenehmen Eindruck. Das zweite diefer Bilder, der Rabbiner in Chatsworth, gehört nach der Ausftattung und Umgebung der Figur offenbar zu den Heldengeftalten des alten Teftaments, wie die unter der Bezeichnung der »Judenbraut« bekannten weiblichen Studienfiguren aus der gleichen Epoche des Künftlers. Ich werde daher auf das Bild bei der Befprechung der hiftorifchen Werke diefer Zeit zurückkommen.

Die Gattin Saskia van Ulenburgh und die Familie des Künftlers in den Werken Rembrandt's.

Das Vorbild der tüchtigen älteren Meifter der Bildnifsmalerei in Holland, insbefondere in Amfterdam, die Studien, welche der Künftler am eigenen Kopfe und an den Geftalten malerifcher Greife zu machen liebte, gaben ihm Sicherheit in der Zeichnung, Freiheit und Breite in der Beherrfchung aller malerifchen Mittel, künftlerifche Durchbildung feines eigenartigen Helldunkels. Sodann hatten die mancherlei flüchtigen Berührungen und näheren Beziehungen, in die Rembrandt durch feine Thätigkeit als Modebildnifsmaler der Weltftadt kam, in die Anfchauungsweife wie in die Behandlung einen gröfseren, freieren Zug gebracht. Dafs aber

dieſer begeiſterte Auffchwung in den Werken des Meiſters mit einem wichtigen Ereigniſſe ſeines Lebens, mit ſeiner Verheirathung mit Saskia van Ulenburgh im Juni des Jahres 1634, zuſammenfällt, berechtigt uns wohl von vornherein zu der Annahme, daſs ein gutes Theil dieſer Begeiſterung auf Rechnung der Braut und Gattin zu ſetzen ſein wird, zumal Rembrandt — wie wir ſehen werden — mit derſelben ſchon kurze Zeit nach ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam in Berührung getreten zu ſein ſcheint.

Schon äuſserlich muſste dieſe Heirath für die Lage Rembrandt's und damit auch für ſeine künſtleriſche Thätigkeit von weſentlicher Bedeutung ſein: Saskia brachte ihrem Gatten das für die damalige Zeit anſehnliche Vermögen von 40 000 Gulden mit in die Ehe. Dadurch war der Künſtler in den Stand geſetzt, auf die zwar einträgliche, aber einförmige und namentlich den Launen der Beſteller unterworfene Bildniſsmalerei zu verzichten — nach dem Jahre 1634 werden, wie wir ſahen, die auf Beſtellung gemalten Portraits in der That auffallend ſelten — und ausſchlieſslich aus dem inneren Bedürfniſs heraus zu ſchaffen. Daſs aber auch die Perſönlichkeit ſeiner Gattin in hohem Maſse anregend auf den Künſtler einwirkte, beweiſt uns ein Blick in die Werke dieſer Zeit. Denn durch den Pinſel oder die Radirnadel verewigt, im Bildniſs oder als Heldin ſeiner bibliſchen und mythologiſchen Compoſitionen tritt uns ſeine Gattin überall entgegen; und zwar iſt deren Bild ſtets mit einer ſo liebevollen Sorgfalt behandelt und zugleich von einem ſo eigenartigen Zauber übergoſſen, daſs man nicht verkennen kann, wie hier das Herz mit bei der Arbeit war.

Betrachten wir nun dieſe Bildniſſe der Saskia. In dem Bruſtbild der Dresdener Galerie vom Jahre 1633 hat der Maler ſie dargeſtellt, wie ſie freudeſtrahlend den Bräutigam begrüſst. In jenem prachtvollen, allbekannten Profilbildniſs

der Caffeler Galerie (wohl aus demfelben Jahre 1633 oder aus dem Anfange des folgenden Jahres) fteht fie reich und feftlich gefchmückt vor uns, in feierlichem Ernft, wie die Braut vor dem Altare. Ein fehr ähnliches Profilbildnifs, und zwar fchon vom Jahre 1632, befitzt die Galerie zu Stockholm; die verwandten Züge wie das ähnliche Phantafiekoftüm machen es wahrfcheinlich, dafs wir auch hier fchon Saskia Ulenburgh vor uns haben. Danach müfste der Künftler alfo ihre Bekanntfchaft fchon kurz nach feiner Ueberfiedelung nach Amfterdam gemacht haben. Und dann jenes berühmte Doppelbildnifs Rembrandt's und feiner Gattin in der Dresdener Galerie, das nach feiner Behandlungsweife (leider ift es theilweife verputzt und retouchirt) um 1636 entftanden fein mufs: welche Liebe, welche Luft fpricht aus diefem Bilde! Als ob der Künftler im Befitz diefer Gattin nur dem Genufs zu leben verftände, als ob die Hand ftatt der Führung des Pinfels nur noch gewohnt wäre, das Sektglas zu fchwingen und Pafteten zu zerlegen. Und doch bezeugt grade diefes Bild, welches Rembrandt's Auffaffung, Stimmung und Behandlungsweife in diefer Zeit befonders deutlich veranfchaulicht, dafs diefe Lebensluft eine höhere Begeifterung und gefteigerten Schaffensdrang im Künftler erweckte.

Schon in diefem Doppelbilde ift es Rembrandt offenbar weniger auf treffende Aehnlichkeit angekommen — die früher genannten Bildniffe und Radirungen der Saskia wie die des Künftlers felbft find entfchieden portraitähnlicher —, als auf vollendet künftlerifche Compofition. Stärker noch tritt diefes Streben in einem anderen, etwa gleichzeitigen Bilde des jungen Ehepaares hervor, das deshalb auch nicht einmal als folches erkannt worden ift, in Buckingham Palace zu London. Es zeigt das Bildnifs eines jungen Mannes, welcher feiner Gattin bei der Toilette behülflich ift. Man nennt die Dargeftellten den Bürgermeifter Pancras und feine Ge-

mahlin; und Vosmaer ſetzt die Entſtehung des Bildes in das Jahr 1645, weil in dieſem Jahre die Vermählung des Pancras ſtattfand. Gegen eine verhältniſsmäſsig ſo ſpäte Zeit der Entſtehung ſpricht aber ſchon die Bezeichnung *Rembrant* (ſtatt Rembrandt), die bisher nur bis zum Jahre 1637 (auf der »Suſanna« im Haag) nachzuweiſen iſt. Dagegen ſpricht aber vor Allem die ganze Färbung und Behandlungsweiſe, welche ſich namentlich dem eben beſprochenen Bilde in Dresden wie dem Simſon in Berlin unmittelbar anſchlieſst, zu allen Werken aus den vierziger Jahren aber im Widerſpruch ſteht. Auch finden wir den golddurchwirkten orientaliſchen Mantel, welchen Simſon in dem Berliner Bilde trägt, gleichfalls als Schmuck der jungen Frau auf dem Bilde im Buckingham Palace. Vor dem Dresdener Bilde hat daſſelbe die ruhigere Wirkung voraus und macht daher einen anſprechenderen Eindruck. Auch iſt bei der trefflichen Erhaltung das Helldunkel wirkungsvoller und die Färbung kräftiger und reicher: die Gattin iſt in gelbem Seidenkleid, über dem ein ſchwerer dunkelgelber geblümter Mantel liegt; der Mann iſt ganz in Dunkelgrün gekleidet; über dem Toilettetiſch liegt ein Smyrnateppich von rother Grundfarbe.

Abgeſehen von dem künſtleriſchen Werth und dem gegenſtändlichen Intereſſe bietet uns dieſes Bild, eines der umfangreichſten des Meiſters, noch ein beſonderes Intereſſe dadurch, daſs uns der Künſtler hier einen Blick in die Toilette der Saskia thun läſst. Rembrandt ſelbſt iſt um den Schmuck ſeiner Saskia bemüht: er iſt im Begriff der feierlich-phantaſtiſchen Toilette den Abſchluſs zu geben, indem er ſeiner Gattin ein Perlenhalsband umlegt, während dieſe ſelbſt die zugehörigen Perlen im Ohre befeſtigt. Der Künſtler führt uns hier vor Augen, was wir freilich unſchwer auch aus den übrigen Bildniſſen ſeiner Gattin errathen können, daſs er ſelbſt die Toilette für ſie auswählt, die reichen fremden Stoffe

felbft einkäuft und deren Schnitt malerifch beftimmt, wie es ihm für die kleine Geftalt Saskia's mit den rundlichen aber zierlichen Formen, dem frifchen Teint und den blonden Haaren am vortheilhafteften erfcheint, und dafs er danach auch den prachtvollen Schmuck aus Gold, Perlen und edlen Steinen bei feinen guten Freunden, den Antiquitätenhändlern von Amfterdam, mit gröfster Sorgfalt zufammenfucht.

Seine eigene Tracht fehen wir auf diefem Doppelbildniffe jener der Gattin entfprechend gewählt; wir finden fie auch, wie folches bei fämmtlichen Bildniffen der Saskia der Fall ift (ähnlich und wenn auch noch nicht fo reich und prächtig auf denen feiner Schwefter und Mutter, die wir gleich noch kennen lernen werden) auf den meiften der zahlreichen Selbftbildniffe des Künftlers in ähnlicher Weife phantaftifch zufammengefetzt aus orientalifchen Stoffen, Stücken vom Landsknechtskoftüm, funkelndem Gefchmeide und den einfacheren Koftümftücken der holländifchen Ateliers, wie es den malerifchen Zwecken des Künftlers grade pafste. Niemals aber finden wir meines Wiffens diefe Tracht bei Bildniffen fremder Perfönlichkeiten, die bei Rembrandt in Beftellung gegeben waren. Keiner der zahlreichen bekannten vornehmen oder gelehrten Amfterdamer Herren, keine ihrer Damen, deren Bildniffe durch Rembrandt auf uns gekommen find, find jemals in ähnlicher Weife phantaftifch koftümirt; fie tragen vielmehr fämmtlich die Modetracht ihrer Zeit und ihres Landes, wenn auch häufig in reichem Fefttagsfchmuck und malerifcher Herrichtung. Aus diefer Thatfache dürfen wir, glaube ich, den Schlufs ziehen, dafs wo uns eigentliche Bildniffe unbekannter Perfonen von Rembrandt's Hand in ähnlicher Phantafietracht begegnen (von Modellftudien abgefehen) wir diefelben nur unter den dem Meifter ganz nahe ftehenden Perfönlichkeiten

ſuchen müſſen, ſeien es ſeine Anverwandten, Kinder oder nächſten Freunde.

Wie wir ſpäter, wenn es ſich darum handeln wird, den Kreis dieſer Angehörigen, die ihn im Alter umgeben, kennen zu lernen, einen Fingerzeig durch dieſe Thatſache erhalten werden, ſo erweiſt ſich dieſelbe auch zur Erklärung verſchiedener Portraits der früheren kurzen Periode, die wir hier beſprechen, von Bedeutung, namentlich für eine Reihe von weiblichen Bildniſſen, deren Entſtehung in die erſten Jahre dieſer Zeit, in die Jahre 1632 und 1633, fallen. Sie ſtellen ſämmtlich daſſelbe junge Mädchen vor, eine Blondine mit fuchſigem, krauſem Haar, friſchen Farben, runder Kopfform mit kleinlichen, faſt häſslichen Zügen: kleinen runden Augen und kleiner Naſe mit etwas knolliger Spitze. Die Verwandtſchaft mit Rembrandt's eigenen Zügen iſt augenfällig. Auch daſs ſie der Künſtler ſo häufig in kurzer Zeit malte, daſs er dieſe Bildniſſe in derſelben freien Weiſe anordnete und behandelte wie ſein eigenes Bildniſs, daſs zwei derſelben Gegenſtücke zu einem Selbſtportrait des Künſtlers bilden, daſs ihm derſelbe Kopf als Modell diente für die weiblichen Geſtalten ſeiner gleichzeitigen hiſtoriſchen Gemälde: alle dieſe Umſtände ſprechen dafür, daſs der Künſtler hier eine nahe Verwandte, muthmaſslich eine Schweſter, abbildete. Auch die Thatſache, daſs alle dieſe Bildniſſe — ich kenne deren fünf, welche Jahreszahlen tragen oder ſicher datirbar ſind — nur aus den beiden Jahren 1632 und 1633 ſtammen, verſtärkt dieſe Annahme und geſtattet uns zugleich eine andere intereſſante Hypotheſe für die Biographie des Künſtlers: als Rembrandt aus ſeiner Vaterſtadt nach Amſterdam überſiedelte, folgte ihm ſeine Schweſter (Machteld oder Lysbeth Harmensz, da Gerrit bereits im September 1631 verſtorben war) und beſorgte dem jungen Künſtler das Haus, bis Saskia van Ulenburgh 1634 als Gattin darin einzog. Der Umſtand, daſs dieſe Bildniſſe

nicht vor dem Jahre 1632 vorkommen, während die von Rembrandt's Mutter grade bis in das Jahr 1631 gehen, ift ferner ein Grund mehr für unfere Annahme, dafs die Ueberfiedelung des Künftlers nach Amfterdam Anfang des Jahres 1632 oder in den letzten Monaten des Jahres 1631 erfolgte.

Solche Bildniffe von Rembrandt's Schwefter finden fich in den folgenden Sammlungen: bei Lord Leconfield in Petworth, als Gegenftück eines Selbftportraits aus dem Jahre 1632; gleichfalls mit einem Bildnifs des Künftlers zufammen in der Galerie von Mr. Kann in Paris (1878 verfteigert und von feinem Gegenftück getrennt), aus dem Jahre 1633; mit der Jahreszahl 1632 in der Brera zu Mailand, bei Mr. Cook in Richmond und bei Herrn Sedelmeyer in Paris (1881). Sie find meift von ovaler Form und zeigen das Bruftbild der Dargeftellten ohne Hände, in fchwärzlichem oder dunkelviolettem Kleid mit goldener Kette. Die Behandlung ift, wie in den gleichzeitigen Selbftportraits, breit und energifch, von fetter Pinfelführung, im Fleifch forgfältig vertrieben, von einem leuchtend warmen hellblonden Ton. Sind diefe Bilder wenig anfprechend durch die Züge der Dargeftellten, fo find fie um fo intereffanter als freie, malerifche Studienköpfe; namentlich das Bild in der Brera.

Das Bildnifs einer jungen holländifchen Dame aus demfelben Jahre 1632, bei M. Haro in Paris, das bereits oben genannt wurde (vgl. S. 400), zeigt ganz ähnliche, aber doch etwas abweichende Züge; deshalb wage ich die Dargeftellte danach nicht für ein und diefelbe Perfon mit Rembrandt's Schwefter zu erklären [1]). Zeichnungen, welche Rembrandt's Schwefter wiedergeben, fcheinen mir die kleine Rothftiftzeichnung des Louvre und eine junge Frau am Fenfter im

---

[1]) Eine (muthmafslich freie) Copie eines folchen Bildniffes von Rembrandt's Schwefter befitzt die Galerie von Tours unter Rembrandt's Namen (Kat. 231). Sie fcheint mir von der Hand des G. Flinck zu fein.

Privatbefitz zu Paris (ausgeftellt 1879 von M. Charles Sedelmeyer).

In diefen Bildniffen von Rembrandt's Schwefter ift die Tracht, wenn auch künftlerifch arrangirt, doch noch, wie in den gleichzeitigen Selbftportraits, verhältnifsmäfsig einfach: noch fehlten dem Atelier des jungen Meifters jene prächtigen Stoffe und Schmuckfachen, welche er feiner Gattin zu Liebe in den folgenden Jahren in reicher Fülle anfchaffte. Wie Saskia's Bildnifs und das eigene Portrait, fo finden wir auch einige unbekannte Bildniffe vom Ausgange jener Epoche, die wir hier befprechen, in diefelben reichen und malerifchen Phantafiekoftüme gekleidet; wir dürfen fie deshalb wohl mit in die nächfte Umgebung des Künftlers rücken. Das eine derfelben, das Bruftbild einer jungen Frau mit einer Nelke in der Hand, in der Galerie zu Caffel, gehört zu den vollendetften Bildniffen des Meifters aus diefer Zeit. Das hell einfallende Licht fpielt im feinften Helldunkel auf den keineswegs befonders anziehenden Zügen der Dargeftellten; die kühlen grau-grünen Töne mifchen fich hier mit warmen bräunlichen Tönen in feinfter Weife; die Localfarbe kommt mehr als gewöhnlich zur Geltung und die Carnation ift von gröfster Zartheit. Nach Färbung und Behandlung haben wir diefes nicht datirte Bild in das Jahr 1635 oder 1636 zu fetzen.

Die beiden anderen hieher gehörigen Gemälde find die Bildniffe eines jungen Mannes und feiner Gattin, vom Jahre 1636, im Befitze der Marchefa Incontri in Florenz. Die regelmäfsigen aber unbedeutenden Züge des Mannes haben den Künftler offenbar gelangweilt; weder ein feines Helldunkel noch leichte und freie Behandlung entfchädigen für die nüchterne Auffaffung. Um fo anziehender ift die Geftalt der jungen Frau, deren fchöne volle Formen und blühende Farbe, verbunden mit dem Ausdrucke lebensfrifcher Heiterkeit und gutmüthigen Humors, einen fo eigenartigen

Zauber ausüben, dafs fich hier Rembrandt ausnahmsweife dem Frans Hals nähert. Die Formen der Frau erinnern an die der Saskia, nur find fie gröfser und finnlicher. An eine Schwefter der Saskia zu denken erlaubt wohl das Alter der Dargeftellten nicht, da diefelbe kaum das dreifsigfte Jahr erreicht haben kann, während die fünf bekannten Schweftern der Saskia wefentlich älter waren als diefe.

Auf die Radirungen des Meifters, in denen er die Züge feiner Gattin verewigt hat, und die faft alle grade den erften Jahren feiner Ehe entftammen, brauche ich hier nur hinzuweifen; fie find zur Genüge bekannt, ebenfo wie die köftliche in neuerer Zeit in verfchiedener Weife reproducirte und befchriebene Silberftiftzeichnung der Saskia im Kupferftichkabinet zu Berlin, bei welcher die auffallenden Widerfprüche in der darauf angebrachten Infchrift noch immer nicht gelöft find [1]).

---

[1]) Sonderbarer Weife galt und gilt diefelbe zum Theil noch heute in gewiffen Künftlerkreifen Berlins für eine Fälfchung. Ein Berliner Händler, welcher dem Sammler Thiermann, mit deffen Sammlung auch diefe Zeichnung an die Königlichen Mufeen überging, zahlreiche durch ihn künftlich hergeftellte Etats von Radirungen verkaufte, foll auch diefe Zeichnung vor etwa vierzig oder fünfzig Jahren gefertigt haben. Sogar ein noch lebender Augenzeuge wird namhaft gemacht. Ich will gern zugeben, dafs jener Fälfcher einmal eine Zeichnung, wie die fragliche, gemacht hat; dann war diefelbe aber ficher nur eine aus dem Gedächtnifs angefertigte Copie jener ihm bekannten Silberftiftzeichnung. Denn damals galt noch die »Bäuerin von Raryp« als Rembrandt's erfte Frau; von Saskia Ulenburg, von dem Alter derfelben (das auf der Zeichnung richtig angegeben ift) war nichts bekannt. Ferner fpricht gegen eine Fälfchung die Leichtigkeit, mit welcher der Silberftift gehandhabt ift; dafs Rembrandt den Silberftift aber benutzte, zeigt die kürzlich für das Berliner Kabinet erworbene geiftreiche landfchaftliche Zeichnung aus der Sammlung Bale in London, fowie ein zweites ähnliches Blatt im Privatbefitz zu London; hingegen müfste die Bekanntfchaft des Silberftifts in den vierziger Jahren unferes Jahrhunderts erft bewiefen werden. Ebenfo überzeugend fpricht dagegen auch das Alter des Pergaments, die Sicherheit und vollftändige Correctheit der Schrift, welche fprachlich und den Zügen nach durchaus im Charakter von Rembrandt's Zeit ift, ja zweifellos Rembrandt's eigene Hand zeigt, endlich die vollendete Meifterfchaft und Leichtigkeit der

Der Geftalt der Saskia begegnen wir aber nicht nur in eigentlichen Bildniffen; in den hiftorifchen Compofitionen Rembrandt's aus jener Zeit blicken uns ihre freundlichen Züge oft entgegen, allerdings felten in völlig portraitartiger Aehnlichkeit und mehrfach mit fremden Zügen gemifcht. So namentlich fchon in verfchiedenen jener bildnifsartigen phantaftifchen Einzelfiguren, die unter der Benennung der »Judenbraut« bekannt find. Zuweilen werden diefelben auch als »Hirtin« oder einfach als Bildnifs der Saskia bezeichnet, ein Umftand, welcher u. a. auch Vosmaer verführt hat, folche ihm nicht bekannte Bildniffe in feinem Verzeichniffe doppelt aufzuführen.

Der unter dem Namen der »grofsen Judenbraut« bekannten Radirung entfprechen zwei Gemälde, von denen das eine diefelbe Jahreszahl trägt wie die Radirung (1634), das zweite wohl nur kurze Zeit fpäter entftanden fein wird. Erfteres befindet fich jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg. Die Bezeichnung der »Judenbraut« pafst infofern wohl nicht für das Bild, als wir hier — wie in allen ähnlichen Compofitionen — keineswegs den Typus einer Jüdin vor uns haben. Dennoch fcheint es mir durchaus Rembrandt's Anfchauung entfprechend, dafs diefe junge Dame, deren ovale Kopfform und etwas kleinlichen Züge noch mehr an Rembrandt's Schwefter als an Saskia erinnern, in ihrem reichen Phantafiekoftüme, ihrem bunten Blumenfchmuck, der felbft den Schäferftab in ihrer Hand ziert, ihrer feierlichen Haltung und mit ihrem ernften Ausdruck eine Braut des alten Teftaments vorftellen foll. Eine ganz ähnliche, umfangreichere

---

Behandlung, die auch der gefchicktefte Fälfcher — zumal in einem fo fchwierigen Materiale — nicht zu erreichen im Stande wäre, gefchweige ein gewöhnlicher Stümper, wie jener, der den alten Thiermann anführte. Endlich ein fchlagender Grund gegen die Annahme einer neueren Fälfchung: die Zeichnung ift, wie mir mein College W. von Seidlitz mittheilt, bereits 1811 durch den Berliner Kupferftecher F. Bolt radirt worden.

Darſtellung (aus Sir Joſuah Reynolds' Beſitz), die ich in der Sammlung von Sir Edmond Lechmere in The Rhydd fand, iſt gegen die beinahe ängſtliche Durchbildung aller Details in dem Petersburger Bilde eher decorativ zu nennen; die Geſtalt, faſt in ganzer Figur genommen, iſt mit gröſserer Meiſterſchaft hingeſchrieben, von einem etwas wärmeren und angenehmeren blonden Ton und lieblicher in der Erſcheinung, aus welcher Saskia weit deutlicher herausſchaut. Neben jenem Bilde der Eremitage erſcheint daſſelbe wie eine freie Wiederholung zu einem decorativen, feſtlichen Zwecke.

Das Stockholmer Kabinet beſitzt eine Federzeichnung, welche eine erſte Idee zu einem dieſer Bilder (oder einem der verſchollenen Bilder dieſer Art), vielleicht auch zu der Radirung iſt.

Eine altteſtamentariſche Schöne, wie jene Gemälde, zeigt uns auch ein Gemälde des Muſeo del Prado in Madrid, dort als Königin Artemiſia, ſonſt auch als Bathſeba oder Gemahlin Simſon's bezeichnet. Das Bild trägt gleichfalls das Datum 1634. Ihre vollen Formen und Züge verrathen wieder Saskia als Modell. In ihrem Schlafgemach vor dem Toilettentiſche ſitzend ſchaut ſie ſtolz hinaus, im Begriff einen Muſchelbecher von einem kleinen Mädchen in Empfang zu nehmen. Hinter ihr eine alte Dienerin, mit deren Hülfe ſie eben den reichen Schmuck vollendet hat. Sorgfältiger vollendet wie das Petersburger Bild hat es den gleichen lichten grünlich-grauen Ton und dieſelbe matte Färbung wie jenes Bild.

Dieſen bibliſchen Heldinnen ſchlieſsen ſich eine Anzahl Gemälde derſelben Zeit an, welche Heroen des alten und neuen Teſtaments in lebensgroſsen Einzelgeſtalten, meiſt in halber Figur, darſtellen. Während aber die anſprechenden Züge jener weiblichen Geſtalten, die er ſeiner Gattin abgelauſcht hatte, verbunden mit dem phantaſtiſchen Koſtüm

und einer befonders liebevollen Durchführung denfelben einen durchaus eigenartigen, wenn auch etwas fremden Reiz geben, find diefe Männergeftalten dadurch, dafs der Künftler in ihnen männlichen Charakter und Gröfse mit einer ähnlich phantaftifchen Auffaffung zu verbinden beftrebt ift, zu einer widerftrebenden Keckheit und Trotz im Ausdruck und bis zu roher Derbheit und Flüchtigkeit in der Behandlung gefteigert. Es wird hier die Auffaffungsweife, welche wir gleich auch in feinen gröfseren hiftorifchen Compofitionen kennen lernen werden, durch keine Vorzüge gemildert, wie folche die hiftorifchen Bilder und mehr noch jene weiblichen Heroinen aufzuweifen haben.

Zwei befonders charakteriftifche Gemälde diefer Art, die wohl Gegenftücke bildeten, find die beiden Apoftelgeftalten im Belvedere zu Wien und bei Lord Dudley; erftere datirt 1635. Sitzend, im Grübeln über ihren Schriften, haben fie in der angeftrebten Gröfse des Ausdrucks etwas Gewaltfames, felbft Abftofsendes, dem die derbe Behandlungsweife entfpricht. Daher hat auch der neuefte Befchreiber des Belvedere (C. v. Lützow im Text zu W. Unger's Radirungen) das dortige Bild wieder für unecht erklärt. Umgekehrt ift erft jetzt ein Bild von ähnlicher Art und Auffaffung in der Pinakothek zu München, der bereits oben genannte Studienkopf eines Greifes in orientalifcher Tracht (Nro. 195), wieder als eine eigenhändige Arbeit des Meifters anerkannt, während es bisher im Katalog mit dem Zufatz »vielleicht Atelierbild«, trotz der grofsen fchönen Bezeichnung *Rembrandt f. 1633* aufgeführt war. Freilich die gewaltfame und gefuchte Bewegung, die derbe und fette Malweife, der kühle graulich-blaue Ton, in welchem Localfarben kaum zur Geltung kommen, machen das Bild ebenfo unerfreulich, als einen ähnlich behandelten Greifenkopf vom Jahre 1635, welchen Burger einft im Befitz von M. Augiot überfchwänglich pries,

der aber mit ebenſo groſsem Unrecht in der Sammlung Demidoff von den Verfertigern des Katalogs zur Verſteigerung 1880 als eine Nachahmung nach Rembrandt angegeben und demgemäſs bezahlt wurde. — Nach Mittheilung des Herrn Abr. Bredius entſpricht dem Münchener Bilde das groſse Bildniſs eines Greiſes in reicher Tracht, eines »Gelehrten« nach dem Beiwerk auf dem teppichbedeckten Tiſche vor ihm, in der Gräflich Noſtitz'ſchen Galerie zu Prag (Nro. 269). Doch iſt es den beiden eben genannten Bildern weſentlich überlegen.

Am vortheilhafteſten unter dieſen Gemälden erſcheint der bekannte »Rabbiner« in Chatsworth vom Jahre 1635. Nach ſeiner reichen orientaliſchen Tracht wie nach der Umgebung des Zimmers, worin er dargeſtellt iſt (in einer Niſche im Grunde ſieht man eine von einer Schlange umwundene Säule), hat Rembrandt offenbar auch hier irgend eine altteſtamentariſche Gröſse wiedergeben wollen; welche aber, dies zu beſtimmen reichen die Andeutungen, die er in Tracht und Beiwerk giebt, leider wieder nicht aus. In der ruhigeren, faſt beſchaulichen Haltung, in der reichen phantaſtiſchen Ausſtattung, in der liebevollen Durchführung, wie in der kühlen Färbung ſchlieſst ſich dieſes Bild viel näher an die Judenbraut in der Ermitage als an die eben beſprochenen, dem Gegenſtande nach verwandten Werke an. Jedoch ſind hier die Schatten ſchon klarer und gehen bereits mehr ins Bräunliche, ausgenommen im Fleiſch, wo ſie ſchwärzlich ſind. Das Bild muſs ſich zur Zeit des Künſtlers eines groſsen Rufes erfreut haben, da eine Reihe alter Copien danach erhalten ſind; die beſte darunter in der Berliner Galerie von der Hand des Salomon de Koninck, welcher ſich grade nach derartigen Gemälden Rembrandt's aus dieſer Zeit ausbildete.

Hiftorifche Darftellungen.

Diefelbe Richtung auf dramatifche Bewegung macht fich gleichzeitig in den hiftorifchen Compofitionen in noch ftärkerem Mafse, jedoch zum Theil auch wefentlich vortheilhafter geltend. An die Stelle jener befchaulichen Einzelgeftalten oder ruhigen Gruppen mit wenigen Figuren der erften Zeit, in welchen vor Allem fchlichter Ausdruck der Stimmung gefucht ift, treten figurenreiche Scenen von höchfter Bewegung, Schilderungen wildefter Leidenfchaft, und zwar häufig von bedeutendem Umfange und in lebensgrofsen Figuren. Schon in der Wahl der Motive macht fich diefe neue Auffaffung unverkennbar geltend: es find jetzt namentlich Scenen aus der Leidensgefchichte Chrifti, aus dem Leben des jüdifchen Herkules, Simfon, fowie aus der griechifchen Mythologie, welche Rembrandt mit Vorliebe behandelt.

Der Reichthum und die Klarheit der Compofition wie die Lebendigkeit der Schilderung, die wir in den meiften Werken diefer Zeit antreffen, ift nur in wenigen fpäteren Werken Rembrandt's völlig erreicht, freilich auch kaum wieder erftrebt worden. Die bekannteften Schöpfungen diefer Art find die grofsen Radirungen, welche in den Jahren 1633 bis 1636 entftanden: das »grofse Ecce homo« von 1636 (das umfangreichfte Blatt, welches der Meifter radirt hat), die »Auferweckung des Lazarus«, die »Verkündigung an die Hirten«, die »Abnahme vom Kreuz«, die »Grablegung« u. f. f. Und doch wird unfer Blick auf den meiften derfelben nicht mit voller Befriedigung ruhen; wir werden uns felten des Eindrucks einer fremdartigen Kälte, ja zuweilen felbft einer gewiffen Rohheit erwehren können,

der dadurch hervorgerufen wird, dafs fich in jenen Compofitionen das Erhabene häufig zum Pathetifchen, das Gewaltige zum Gewaltfamen und Schrecklichen fteigert; dazu kommt noch der fremdartige, von feinen Lehrern und Vorgängern überkommene barocke Zug, der fich in Rembrandt erft allmälig zum Phantaftifchen mildert. Dies zeigt fich namentlich in verfchiedenen Darftellungen aus der Paffion Chrifti, fowie in den Compofitionen aus dem Leben Simfon's: in dem »Simfon, der feinen Schwiegervater bedroht«, im Berliner Mufeum und ganz befonders in der »Blendung des Simfon« vom Jahre 1636 bei Graf Schönborn in Wien[1]). Der furchtbare Moment der Blendung ift in diefem Bilde, ähnlich wie Shakefpeare in der Blendung Glofter's auf der Bühne gefchehen läfst, mit aller Treue und allen Schrecken uns vor Augen geführt. Der Schmerz, der alle Glieder durchzuckt, die momentane übermenfchliche Kraftanftrengung, welche derfelbe hervorruft, kann gewifs nicht lebendiger und wahrer gefchildert werden. Aber Nichts mildert den Eindruck des Graufens, den diefer Moment auf den Befchauer hervorrufen mufs. Denn während Rubens, der ja mit Vorliebe ähnliche Vorwürfe darftellt — ich erinnere an feine bekannten Martyrien —, durch feine Meifterfchaft in der Darftellung des Nackten und feine dramatifche Schilderung der Wirkung auf die umgebende Menge den Blick des Befchauers von dem widerwärtigen Ausdruck des körperlichen Schmerzes ablenkt und nur — wie grade in feiner »Gefangennahme Simfons« in München — das Getümmel eines riefenhaften Kampfes zum Ausdruck bringt: giebt Rembrandt durch fein gefchloffe-

---

[1]) Die gleiche Darftellung in der Galerie zu Caffel ift jetzt allgemein als eine alte Copie des Schönborn'fchen Bildes, welches auch allein die Bezeichnung trägt, anerkannt. Den Gröfsenverhältniffen nach könnte die »Blendung Simfon's« das Gemälde fein, welches Rembrandt im Januar des Jahres 1639 dem Finanzminifter Huygens zum Gefchenk machte.

nes Licht, durch die Vernachläffigung der Formenfchönheit, die völlige Bekleidung der Figuren und die dadurch bewirkte Concentrirung auf die Handlung grade das Schreckliche des dargeftellten Momentes in feiner vollften Wirkung.

Die ähnliche Auffaffung, jedoch nicht bei gleicher dramatifcher Lebendigkeit wie in diefem Bilde, zeigt ein anderes gleichzeitig vom Künftler behandeltes Motiv aus der Gefchichte des Simfon, in der Berliner Galerie: Simfon der feinen Schwiegervater bedroht. Der Eindruck einer gewiffen Leere und Rohheit müfste fich bei der alten Benennung des Bildes (»der Herzog von Geldern bedroht feinen Vater, den er ins Gefängnifs werfen liefs«) gradezu zum Barocken und Unverftändlichen fteigern. Und doch ift die Zeit noch nicht fo fern, wo man in diefem Bilde und zwar unter jener widerfinnigen Bezeichnung [1]) den Gipfel von Rembrandt's Kunft feierte, entfprechend der Auffaffung des Künftlers als eines »trotzigen Plebejers und finfteren Republikaners« (Kugler). Zwei etwas fpätere Darftellungen aus dem Mythos des jüdifchen Herkules, das Hochzeitsmahl Simfon's (1638) und mehr noch Manoah's Opfer (1641), zeigen fchon die Wandlung in der Anfchauungsweife Rembrandt's, welche fich in diefen Jahren vollzieht und zum Theil fchon vollzogen hat. Den erftgenannten ftehen dagegen noch zwei Bilder mit Motiven des alten Teftaments von ähnlichem Umfange nahe, das Feft des Belfazar im Befitz des Earl of Derby in Knowsley Houfe und das Opfer Ifaaks in den Galerien zu Petersburg und München. Die Erfcheinung der Schrift an der Wand, die dem grofsen Könige inmitten feiner Freuden den nahen Tod verkündigt, ift in ihrer jähen Wirkung auf Belfazar wie in dem Staunen und Schrecken

[1]) Unfere Benennung, die Koloff zuerft wieder für das Bild in Anfpruch genommen hat, ergiebt fich aus einer gleichzeitigen Befchreibung des Bildes in Angel's »Lof der Schilderkonft« aus dem Jahre 1642 als die allein richtige.

feiner Gäfte über die ihnen unfichtbare Erfcheinung von ähnlich frappirender, aber auch ähnlich gewaltfamer Wirkung, wie die — wie ich glaube etwa gleichzeitige — Blendung Simfon's bei Graf Schönborn, während die Ausführung, namentlich die Behandlung des Fleifches entfchieden roher ift. Dadurch wurde Waagen verführt, das (wie es fcheint nicht bezeichnete) Bild dem Rembrandt abzufprechen.

Mehr durch eine gewiffe nüchterne und zugleich unruhige und falfch pathetifche Anfchauung bewirken zwei andere Darftellungen aus dem alten Teftament eine eigenthümlich fremdartige Wirkung: David, vor Saul die Harfe fpielend, in Frankfurt (wo das Bild S. Koninck genannt wird, obgleich es von Rembrandt's älterem Zeitgenoffen P. van Leeuw als ein Werk Rembrandt's geftochen ift), noch in Compofition und Behandlung den Bildern der erften Epoche fehr nahe und daher auch wohl fchon 1633 oder gar 1632 entftanden; fowie das eben bereits erwähnte weit vorzüglichere grofse Opfer Ifaaks in der Ermitage, welches Waagen nach Smith's Vorgange für ein Werk des Eeckhout erklärte. Aber wie die Auffaffung grade diefer Periode Rembrandt's entfpricht, fo ift auch die kräftige und paftofe, aber doch forgfältige Behandlung, der kühle, im Schatten noch zu fchwere Ton der Färbung grade diefer Zeit des Meifters eigenthümlich. Auch trägt das Bild die zweifellos echte Bezeichnung des Meifters nebft dem Datum 1635, hat aber noch ein anderes höchft merkwürdiges Zeugnifs für fich — eine Copie von Schülerhand, welche nach feiner eigenen Auffchrift »Rembrandt verandert en overgefchildert 1636« hat. Diefe Copie befindet fich in der Pinakothek zu München, wo fie bis zu der kürzlichen Aufdeckung jener Infchrift für ein Werk des Eeckhout galt. Die Anlage durch den Schüler wie die geringe Freude an der Wiederholung giebt fich in der flüchtigen decorativen Behandlung kund.

Ein hervorragendes Intereffe erhält diefes Bild jedoch durch den Blick, welchen es uns in das Atelier Rembrandt's, in die Art des Zufammenarbeitens von Rembrandt und feinen Schülern thun läfst. Wie uns ein fchriftliches Zeugnifs, das 1656 angefertigte Inventar der Güter Rembrandt's, die in Folge feiner Infolvenz verkauft wurden, unumftöfslich bezeugt, dafs der Meifter fich gelegentlich der Hülfe feiner Schüler bediente, indem er ihre Arbeiten »retuckeerte«, fo bekundet uns das Gleiche eine kleine Zahl von Radirungen mit der gleichen Auffchrift »geretuckerdt«, fo läfst fich ferner in einzelnen Zeichnungen zweifellos die Hand des Meifters über der des Schülers erkennen; und daffelbe ift aufser jenem Münchener Bilde meines Erachtens auch noch bei einem zweiten Gemälde der Fall, bei einer Grablegung in Dresden, wie wir gleich fehen werden. Diefe Theilnahme der Schüler an den Radirungen des Meifters erftreckt fich, wie Seymour Haden nachgewiefen hat, grade bei einer Anzahl der bekannteften und umfangreichften Radirungen mit Rembrandt's Namen (die Zahl derfelben überfchätzt freilich Seymour Haden wefentlich) auf ein vollftändiges Zufammenarbeiten der Schüler mit dem Meifter. Rembrandt lieferte den Schülern in durchgeführten Zeichnungen oder in grau in grau gemalten Skizzen [folche find meiner Ueberzeugung nach das »Ecce homo« bei Lady Eaftlake, Jofeph, feine Träume erzählend, bei Herrn Six und die »Kreuzabnahme« in der Nationalgalerie zu London[1])] oder auch in ausgeführten Gemälden die Vorlagen, nach denen unter feinen Augen die Platten von den Schülern radirt und fchliefslich mehr oder weniger vom Meifter retouchirt wurden.

[1]) Vielleicht auch die Predigt Johannes' d. T. bei Lord Dudley, die Allegorie auf den Frieden von Münfter in Rotterdam und die grofse Kreuzabnahme in der Galerie zu Dublin, obgleich von derfelben allerdings keine Radirungen zur Ausführung gekommen find. — Von den genannten Gemälden kommen zwei in Rembrandt's Inventar von 1656 vor.

Ein Zufammenarbeiten von Meifter und Schüler, welches der Thätigkeit in Rubens' Atelier auch nur annähernd verwandt gewefen wäre, dürfen wir nach meiner Ueberzeugung für die Gemälde Rembrandt's jedoch nicht annehmen. Einmal find eigentliche Skizzen zu Gemälden des Meifters, wie wir fie für Radirungen deffelben eben kennen lernten, meines Wiffens nirgend bekannt. Sodann handelt es fich bei den in Rembrandt's Inventar als durch ihn »geretukeert« oder »overfchildert« aufgeführten Gemälden faft ausnahmslos um Stillleben (»vanitas«), alfo wohl Naturftudien der Schüler, welche der Meifter überarbeitete. Nur eine hiftorifche Compofition findet fich unter diefen Bildern, »een fchilderije van een Samaritaen«, alfo ein mehrfach von Rembrandt gemalter Gegenftand, fodafs wir auch hier, wie in den beiden oben genannten, noch erhaltenen Gemälden diefer Art (dem Opfer Ifaak's und der Grablegung Chrifti), annehmen dürfen, dafs eine Schülercopie nach einem Rembrandt'fchen Gemälde vorlag, welche der Meifter übermalte. Auch die Art, wie Rembrandt diefe Bilder überging, fchliefst die Vermuthung eines eigentlichen Zufammenarbeitens mit feinen Schülern aus: unter feinen breiten, deckenden Pinfelftrichen verfchwindet die zu Grunde liegende Arbeit des Schülers faft fpurlos. Intereffant ift auch der Umftand, dafs fich fowohl bei den Radirungen als unter den Gemälden folche retouchirte Werke nur in diefer Periode des Meifters finden, welche daher auch infofern feine Sturm- und Drangperiode genannt zu werden verdient, als er damals mit Beftellungen aller Art wie mit Anmeldungen von Schülern für fein Atelier ähnlich überhäuft wurde, wie Rubens bald nach feiner Rückkehr aus Italien.

Kehren wir zu der Betrachtung von Rembrandt's hiftorifchen Compofitionen diefer Zeit zurück. Die Zahl der dem Neuen Teftamente entlehnten Motive ift noch beträchtlicher,

als die Zahl der altteftamentlichen, welche wir oben kennen lernten; aber die Auffaffung ift auch in diefen wefentlich die gleiche. Am bekannteften ift die Folge der Paffion Chrifti, auf welche der junge Künftler 1633 vom Prinzen Friedrich Heinrich den Auftrag erhielt — ein Zeugnifs für feinen rafch fteigenden Ruf —, und die fich jetzt in der Pinakothek zu München befindet. Noch in demfelben Jahre 1633 vollendete er die »Aufrichtung des Kreuzes« und die »Abnahme vom Kreuze«; im Februar 1636 meldete er die Vollendung der »Himmelfahrt« und im Januar 1639 endlich die der »Grablegung« und der »Auferftehung« [1]. Den Entwurf und wohl auch einen Theil der Ausführung fämmtlicher Bilder werden wir aber fchon in die erften Jahre nach der Beftellung zu fetzen haben, da fie alle den ähnlichen Charakter tragen. Diefe lange Zeit, die über die Vollendung der Bilder hinging, der hohe Preis, den fich der Meifter dafür zahlen liefs, der Ruf der Bilder und die Worte, in denen er felbft in feinen Briefen an C. Huygens darüber fpricht, beweifen, dafs Rembrandt etwas befonders Gutes zu liefern wünfchte und glaubte, fowie dafs er in derartigen durchgeführten Bildern kleinen Formats damals feine höchfte Aufgabe fah [2]. Vor den Bildern felbft werden wir uns jedoch einigermafsen enttäufcht fühlen; denn fie gehören keineswegs zu feinen Meifterwerken, auch abgefehen davon, dafs fie durch mehrfache Reftaurationen arg verdorben find. Freilich zeigt fich in der Kreuzabnahme wie in der Grablegung fchon Rembrandt's einzige Begabung in der Wiedergabe ergreifender Gefühlsausbrüche und Stimmungen; und auch in den anderen Bil-

---

[1]) Ueber zwei nachbeftellte Gemälde zu diefer Folge fiehe fpäter gelegentlich der Werke aus den vierziger Jahren.

[2]) Schenkte er doch gleichzeitig ein Bild von 10:8 Fufs Umfang, wahrfcheinlich — wie oben fchon erwähnt wurde — die Blendung Simfon's, dem Finanzminifter Huygens für die Zahlungsvermittelung.

dern iſt Einzelnes von groſser Schönheit; ſo der Chriſtus in der Kreuzesaufrichtung. Aber eine mehr oder weniger ſtörende Unruhe und Ueberfüllung der Compoſition, eine Gewaltſamkeit und ein Pathos, die namentlich in der Auferſtehung und Himmelfahrt ungeſchickt und geſucht erſcheinen, eine übertriebene Derbheit und ſelbſt Rohheit in manchen Figuren, daneben eine theilweiſe allzu groſse Durchführung, ſowie der kühle grauliche oder blonde Ton der Bilder, deren Schatten meiſt ſehr nachgedunkelt haben, läſst uns ſelbſt in jenen erſtgenannten ſchönen Compoſitionen nicht zum rechten Genuſs kommen.

Die Kreuzabnahme galt als das Meiſterwerk dieſer Folge; und daſs ſie Rembrandt ſelbſt als ſolches anſah, beweiſt nicht nur die bekannte groſse Radirung nach jenem Bilde oder vielmehr auf Grund deſſelben, ſondern auch die freie Wiederholung im Groſsen, welche er 1634 für ſich ſelbſt anfertigte, und die aus der Caſſeler Galerie über Malmaiſon in die Ermitage gewandert iſt. Die breitere, meiſterhafte Behandlung, die treffliche Erhaltung laſſen hier die groſsartige, mehr entwickelte Compoſition und die Innigkeit der Auffaſſung zu voller Geltung kommen, ſodaſs ſelbſt die beſonders unſchönen Formen und der kühle, etwas ſchwere Ton der Färbung kaum ſtörend einwirken.

Auch die Grablegung in dieſer Münchener Folge der Paſſion ſcheint ſich einer ähnlichen Beliebtheit erfreut zu haben wie die Kreuzabnahme. Dafür zeugen verſchiedene gute Schulcopien derſelben, die wohl unter Rembrandt's Augen gefertigt wurden: namentlich eine in der Galerie zu Braunſchweig, ſowie die eine von zwei Copien in der Dresdener Galerie. Letztere iſt von beſonderem Intereſſe, da Rembrandt ſelbſt dieſe Copie, die muthmaſslich ſein Atelier ſchmückte, in ſpäterer Zeit hervorholte und die Hauptgruppe mit breitem Pinſel prima übermalte. Durch die da-

mals daraufgefetzte Auffchrift: Rembrandt f. 1653, ftempelte er das Bild gewiffermafsen zu feinem eigenen Werke.

Ein ganz kleines Bild von gleichem Reiz und ebenfo ergreifender Auffaffung, wie die Kreuzabnahme, ift der »barmherzige Samariter« bei Sir Richard Wallace, durch die berühmte Radirung von 1633 allbekannt. Freilich hätte der Meifter fpäter nicht mehr mit gleicher Derbheit die Gleichgültigkeit der thierifchen Natur gegenüber der Handlung zum Ausdruck gebracht, wie hier in dem Hunde im Vordergrunde.

Ein figurenreiches Gemälde der Ermitage aus dem Jahre 1634, der ungläubige Thomas, entfpricht dagegen in jeder Beziehung den unvortheilhafteren Bildern jener Paffionsfolge. Obgleich klar und fprechend in der Compofition, erfcheint es zu gewaltfam im Ausdruck wie in den Bewegungen, zu fchroff in den Gegenfätzen von Licht und Schatten, zu fchwer im Ton und zu flüchtig in der Ausführung. — Wefentlich intereffanter und bedeutender ift das durch den Stich bekannte »Petrusfchifflein« im Befitz von Mrs. Thomas Hope in London, bereits aus dem Jahre 1633. Denn hier kommt bei der Kleinheit der Figuren ihre Derbheit und die ans Uebertriebene ftreifende Charakteriftik kaum zur Geltung neben der grofsartigen, durch grellen Lichteinfall doppelt wirkungsvollen Darftellung des vom Sturm gepeitfchten Meeres, auf deffen Wellen das Schifflein ohnmächtig tanzt. Der Darftellung der aufgeregten Elemente zeigt fich der Meifter fchon gewachfen, während ihm die Schilderung der menfchlichen Leidenfchaften noch theilweife mifslingt, theilweife aber überhaupt aufserhalb feiner Begabung liegt.

Einige fehr charakteriftifche Compofitionen Rembrandt's aus diefer Periode find uns nur noch in Radirungen von J. J. Vliet erhalten; fo die »Reue des Petrus« und »Judas das Blutgeld zurückgebend«. Eine gröfsere Zahl, über die uns die Handzeichnungen Rembrandt's Auskunft geben, find nicht über

die Entwürfe hinausgekommen oder nur zu Radirungen verwerthet worden.

Barocker noch und phantaſtiſcher als irgend eines dieſer bibliſchen Motive wirken einige mythologiſche Darſtellungen Rembrandt's, welche in dieſe Periode fallen. Unſerer modernen Anſchauungsweiſe ſtehen dieſelben ſo fern, daſs ſie Waagen — ſoweit er ſie überhaupt dem Rembrandt zuſchreiben zu dürfen glaubte — ſogar für Parodien der antiken Mythe erklärte; ſo namentlich den Raub des Ganymed in Dresden. Aber abgeſehen davon, daſs Rembrandt ſchwerlich ſoviel Zeit und Mühe auf einen ſolchen Zweck verwandt hätte, genügt ein Blick in die Werke von Rembrandt's Lehrern und Vorgängern, um uns durch den Vergleich zu überzeugen, daſs es Rembrandt ſowohl wie dieſen Künſtlern durchaus Ernſt war bei der Darſtellung ſolcher mythologiſcher Vorwürfe. Suchten doch grade in der Darſtellung derſelben die Laſtman, Pynas, Moyaert, Bramer u. A. ihre Hauptaufgabe und ernteten durch dieſelben ihren Ruhm bei den Zeitgenoſſen. Mit den Gemälden dieſer Künſtler theilen aber auch die mythologiſchen Vorſtellungen Rembrandt's durchaus die gleiche Auffaſſung; ja ſelten iſt dieſer ſeinen Lehrern ſo verwandt als grade hierin.

Was uns heute ſo fremdartig, ja theilweiſe gradezu komiſch erſcheint in dieſen Bildern, iſt das Zuſammenwirken der naturaliſtiſchen und zum Theil ſpieſsbürgerlich-kleinlichen Anſchauung mit der phantaſtiſchen Auffaſſung, welche einerſeits ſowohl die Modelle zu den antiken Göttern und Heroen ohne Wahl aus der nächſten Umgebung wählt, als auch ihre Tracht und die Scenerie dem eigenen Lande und der Zeit entlehnt, andererſeits dieſelben aber zugleich mit willkürlichen Motiven aus dem fernen Orient und Occident vermiſcht. Wirken aber Rembrandt's Vorgänger dadurch platt und albern,

ſo erſcheint Rembrandt ſelbſt in ſolchen Darſtellungen märchenhaft phantaſtiſch. So in den zwei Compoſitionen, welche noch auf der Grenze ſeiner erſten Leidener Periode ſtehen, dem Raub der Proſerpina in der Berliner Galerie und dem Raub der Europa; letzteres Werk, bezeichnet RL van Ryn 1632, war 1865 auf der Verſteigerung der Galerie Morny in Paris, iſt mir aber leider dem jetzigen Aufbewahrungsorte nach nicht bekannt. Beide Bilder ſind als Werke Rembrandt's lange angezweifelt worden; die Proſerpina führte ſogar in der Berliner Galerie früher den Namen des J. J. Vliet, den man (wie wir ſahen) ſo vielfach für frühe Gemälde Rembrandt's verantwortlich gemacht hat, weil er die früheſten Compoſitionen ſeines Meiſters radirt hat. Daſs dieſe Zweifel jedoch durchaus ungerechtfertigt ſind, beweiſt nicht nur ein Blick auf ähnliche Bilder eines Laſtman und Moeyaert oder auch des Bol und Flinck, ſondern auch der Vergleich mit den gleichzeitigen Werken Rembrandt's. Zunächſt iſt das Modell für die Proſerpina wie für ihre Gefährtinnen daſſelbe, wie das für die Töchter auf dem »trunkenen Loth«, für die »Judith« in Berlin, für die Maria in der »hl. Familie« zu München u. ſ. f.: wie wir vermutheten, die Schweſter Rembrandt's, deren Züge er uns durch eine ganze Reihe von Bildniſſen derſelben Jahre 1632 und 1633 verewigt hat. Ebenſo finden wir die Koſtüme, finden wir die Färbung und Behandlungsweiſe in den meiſten gleichzeitigen Bildern, die wir früher ſchon betrachtet haben, faſt genau ſo oder doch ganz ähnlich wieder. Hat doch Rembrandt dieſem köſtlichen Blumenteppich der Wieſe, von welcher Poſeidon die ahnungsloſe Jungfrau entführt, und mit deren Blüthen ſie und ihre Geſpielinnen phantaſtiſch ausgeſchmückt ſind, auch den abentheuerlichen Blumenſchmuck ſeiner »Judenbraut« in der Ermitage wie bei Sir Edmund Lechmere entlehnt. Kein anderer Künſtler hat mit ähnlicher Meiſterſchaft

und doch mit fo märchenhafter Poefie die Pflanzenwelt malerifch verwerthet.

Dem Berliner Bilde foll das früher beim Herzog von Morny befindliche Gemälde, das (dem Format nach) nicht eigentlich ein Gegenftück bildet, genau entfprechen.

Einige Jahre fpäter fällt fodann eine fehr bekannte mythologifche Darftellung des Meifters, der Raub des Ganymed, in der Dresdener Galerie, datirt 1635. Wie der Adler den fetten kleinen Buben gepackt und deffen Hemd hochgezerrt hat, und wie der fchreiende Burfch feiner Angft in der Luft einen fehr natürlichen Ausdruck giebt, dies Alles muthet uns an wie ein holländifches Ammenmärchen, um unartige Kinder zu fchrecken. Im Gegenfatze gegen die beiden erftgenannten Bilder ift hier die Figur in Lebensgröfse; und, ftatt der emailartigen Durchführung dort, ift hier die Behandlung breit und fett, die Beleuchtung aufserordentlich wirkungsvoll, die Färbung kühl.

Mit einer anderen mythologifchen Darftellung aus demfelben Jahre 1635, »Diana und Callifto« beim Fürften Solms in Anholt, werden wir uns fpäter befchäftigen. Hier tritt bereits das Streben nach möglichft bewegter Darftellung, welches fich in den eben genannten mythologifchen Motiven fo aufserordentlich ftark geltend macht, hinter der künftlerifchen Freude an der Darftellung des nackten weiblichen Körpers und der Landfchaft zurück.

Werfen wir nach diefer Ueberficht über die Gemälde aus der zweiten Epoche von Rembrandt's Jugendzeit noch einen Blick auf die Behandlung derfelben. Sie entfpricht der Auffaffung des Künftlers: Die Pinfelführung ift meifterhaft, ficher, kräftig und derb, zuweilen bis zu einer unerfreulichen Breite; der Farbenauftrag im höchften Licht fehr

paftos, im Schatten dünner, jedoch fo, dafs felbft bei den flüchtigften Studienköpfen (wie die Greifenköpfe in München von 1633 und auf der Verfteigerung Demidoff von 1635, jetzt bei L. Goldfchmidt in Paris, u. f. f.) die braune Untermalung faft immer gedeckt erfcheint. Die Localfarben treten nur mäfsig und meift gebrochen auf: Grün, Braun, Violett, ein mattes Roth und Gelb; fie erfcheinen völlig vom Ton beherrfcht, der meift ein kühler grünlich-grauer zu fein pflegt. Es macht fich diefer häufig allzu fchwere und zu kalte Ton jetzt noch ftärker geltend als in der erften Periode, namentlich in den umfangreicheren Bildern wie im Ganymed oder im Opfer Ifaak's. Der Lichteinfall ift, abgefehen von vereinzelten auf Beftellung gemalten Bildniffen, faft immer ein fehr intenfiver. Das Helldunkel ift bereits völlig entwickelt; aber die Gegenfätze von Licht und Schatten find darin noch nicht fo weit ausgeglichen, dafs das Helldunkel fchon jenen myfteriöfen Zauber der fpäteren Zeit befäfse.

Wenn nun auch diefe Richtung auf höchfte dramatifche Belebung zum Theil nicht der Begabung des Meifters entfprach, und wenn daher manche der daraus hervorgehenden Werke keinen ganz reinen Genufs bieten, ja theilweife felbft einen mehr oder weniger unbefriedigenden und fogar abftofsenden Eindruck auf den Befchauer machen, fo haben fie doch wefentlich zur Entwickelung des Meifters beigetragen: grofser Sinn für Compofition, die höchfte Freiheit und volles Verftändnifs in der Bewegung, gröfste Mannigfaltigkeit in der Charakteriftik und im Ausdruck, eine grofse, in gewiffem Sinne felbft monumentale Auffaffungsweife und die vollftändige Herrfchaft über alle malerifchen Mittel waren der Gewinn, welchen Rembrandt aus diefer Sturm- und Drangperiode in fein reifes Mannesalter, in die Phafe der höchften Entwickelung feines Talentes mit hinübernahm.

II. MANNESALTER UND MEISTERSCHAFT.

1637 bis 1654.

Erfte Periode. Herrfchaft des goldig-braunen Tones.

1637 bis 1642.

In der erften Zeit von Rembrandt's künftlerifcher Thätigkeit, mit der wir uns bisher befchäftigt haben, fahen wir die beiden fcharf ausgefprochenen Epochen durch einfchneidende Thatfachen in den äufseren Verhältniffen des Künftlers gefchieden und zugleich wefentlich beftimmt: durch die Ueberfiedelung nach Amfterdam und die Heirath mit Saskia van Ulenburgh. Zwifchen jener Jugendzeit und der Thätigkeit des Mannesalters, welche wir jetzt zu betrachten haben, liegt keine derartige in die Augen fallende Scheide. Und ebenfowenig find die beiden Perioden, die wir innerhalb diefer zweiten, faft zwei Jahrzehnte umfaffenden Epoche zu unterfcheiden haben, fcharf von einander abgetrennt, wenn auch äufserlich der Tod von Rembrandt's Gattin im Jahre 1642 ungefähr mit der Zeit zufammenfällt, die als Grenze derfelben angenommen werden mufs.

Im Vollbefitze feiner Kraft, durch feine äufsere Lage unbefchränkt in feinem künftlerifchen Beftreben, durch den Kreis feiner Freunde und Verwandten gehoben und getragen, gelangte er nunmehr rafch zu voller Klärung feiner Auffaffung wie zur meifterhaften Ausbildung und Beherrfchung aller malerifchen Mittel.

Sahen wir in den Werken der »Sturm- und Drangzeit«, namentlich in den hiſtoriſchen Bildern, in welchen ſich die jedesmalige Richtung ſtets am ſchärfſten ausprägt, die Vorliebe des Künſtlers für leidenſchaftlich bewegte Motive auch in dem Umfang der Gemälde, den lebensgroſsen Figuren, der breiten Bravourbehandlung, der grellen Lichtwirkung und dem kühlen Ton der Färbung ihren Ausdruck finden, ſo tritt uns jetzt in den Bildern des Meiſters eine ſchlichte und zugleich phantaſievolle Auffaſſung einfach menſchlicher Motive entgegen, welche ergreifend auf das Gemüth wirken. Dem entſpricht die Vertiefung in den Gegenſtand, die Erweiterung des Darſtellungskreiſes durch umfaſſendere Naturſtudien, die liebevolle Durchführung, der beſcheidene Umfang der Gemälde, das durchgebildete Helldunkel und die Auflöſung der Localfarben in einen klaren, leuchtenden und warmen braunen Geſammtton.

Die zahlreichen ſtudienartigen Bildniſſe, jene Greiſenköpfe ſowohl wie die Geſtalten des Künſtlers und ſeiner Verwandten, welche in den vorausgehenden Jahren eine ſo bedeutſame Stellung unter den Werken Rembrandt's einnehmen, treten jetzt faſt ganz zurück oder erſcheinen doch als vollberechtigte, künſtleriſch durchgebildete Gemälde. Das eigentliche Portrait ſehen wir faſt ausſchlieſslich auf den Kreis der Freunde und Verwandten des Meiſters beſchränkt. Und ſelbſt wenn er ausnahmsweiſe einen vornehmen Gönner oder einen durchreiſenden Fürſten zu malen übernimmt, ſo kleidet, poſirt und malt er ihn faſt immer nach ſeinem künſtleriſchen Gutdünken: hatte doch Rembrandt ſich jetzt nicht mehr nach der Mode, nach dem Vorbild Anderer zu richten, da er der anerkannte Meiſter in Holland, da ſeine Kunſtweiſe die Mode geworden war.

Dafür erweitert ſich der Kreis der Darſtellungen der belebten und unbelebten Natur. Wir finden in dieſer Epoche

zuerft Thierftudien, befonders nach in Bau oder Farbe malerifch wirkenden Vögeln, in originellfter Weife zu Bildern verarbeitet. Die Schönheit des nackten weiblichen Körpers erfchliefst fich jetzt dem Künftler, und zwar weifs er diefelbe in ganz eigenartiger Weife zum Ausdruck zu bringen. Namentlich fehen wir aber den Künftler fich mit Vorliebe in die Natur hinausflüchten; die heimathliche Landfchaft eröffnet fich ihm in ihrem vollen poetifchen Reiz, und in feiner grofsartigen Phantafie erfafst er denfelben in ganz eigenartiger Weife und geftaltet daraus feine zauberhaften landfchaftlichen Schilderungen. Sie treten als reine Landfchaften auf in Zeichnungen, Radirungen und Gemälden; aber auch in den hiftorifchen und mythologifchen Gemälden diefer Zeit nehmen fie als Hintergründe vielfach einen wefentlichen Platz ein.

Wie in diefer Erweiterung und Verfchiebung des Darftellungskreifes im Allgemeinen, fo zeigt fich innerhalb der hiftorifchen Vorwürfe in der Wahl der Motive die Veränderung in der Anfchauungsweife des Künftlers. Die Darftellungen aus der Paffion Chrifti, die ihm vom Prinzen Friedrich Heinrich in Auftrag gegeben waren, befchäftigten Rembrandt zwar zum Theil auch noch in den erften Jahren diefer Epoche; allein — wie wir fahen — waren jene Bilder muthmafslich fämmtlich gleich nach der Beftellung entworfen, und wohl auch angelegt. Die Simfonsfage, die für den ftürmifchen Sinn jener Jugendzeit fo entfprechende Vorwürfe lieferte, finden wir zwar auch jetzt noch gelegentlich behandelt; aber die Motive derfelben find wefentlich anders gewählt. Das bekannte Bild der Dresdener Galerie, Simfon's Hochzeit, vom Jahre 1638, alfo nur zwei Jahre nach jenem graufigen Koloffalbild der »Blendung des Simfon« beim Grafen Schönborn, zeigt die Gruppen der Hochzeitsgäfte um die in

ſeierlicher Ruhe daſitzende Braut einfach und klar angeordnet. Freilich in der Art, wie die Gäſte mit einander koſen und ſcherzen oder in lebhafter Theilnahme dem jungen Helden zuhören, der ihnen Räthſel aufgiebt, iſt noch ein kräftiger Nachklang jener bewegten Auffaſſungsweiſe unverkennbar. In einem zweiten Bilde aus demſelben Sagenkreiſe und in derſelben Sammlung, dem »Opfer Manoah's«, vom Jahre 1641, iſt die Wandlung vollſtändig vollzogen. Fromme Andacht malt ſich in den Köpfen Manoah's und ſeiner Gattin, die neben dem Opferfeuer knieen und aus Scheu vor dem Engel, der ihnen die Botſchaft brachte, den Blick auf den Boden heften. Eine feierliche Stille, ergreifende Frömmigkeit ſprechen aus dem Bilde zu dem Beſchauer.

Unter den hiſtoriſchen Gemälden dieſer Zeit iſt dieſes »Opfer Manoah's«, wozu ein erſter flüchtiger Entwurf in der Sammlung de Vos in Amſterdam, als das einzige Werk mit lebensgroſsen Figuren bemerkenswerth. Weſentlich dieſem Umſtande verdankt das Bild auch die ganz ausnahmsweiſe kräftigen Localfarben, in denen daſſelbe die unmittelbare Vorſtufe zur Nachtwache bildet. Die citrongelbe Farbe des Unterkleides im vollſten Licht, das tiefe Kirſchroth des Oberkleides und des Kopftuches der Frau, ſowie die braunrothe Farbe vom Gewande des Mannes finden wir auch in der Nachtwache als die dominirenden Farben wieder; freilich hier dem Umfange entſprechend mannigfaltiger und bei ſtärkerem Helldunkel.

Intereſſant iſt der Vergleich dieſes Bildes mit einem wenige Jahre früheren Gemälde eines ganz ähnlichen Motives im Louvre, dem Abſchied des Engels von der Familie des Tobias, aus dem Jahre 1637 [1]). Die Art, wie hier der Engel

[1]) Eine Wiederholung dieſes Bildes, die Smith als Originalwiederholung Rembrandt's aufführt, befand ſich kürzlich im Kunſthandel. Dieſelbe iſt zweifellos nur eine Schulcopie, die weit hinter dem Originale zurückſteht.

fich in energifchen Schwimmbewegungen in die Luft erhebt und fegnend auf die Familie zurückblickt, die andächtig und ftaunend an der Thür zufammenkauert, erinnert noch ftark an die unruhigen Darftellungen der vorausgehenden Jahre. Dagegen ift die gleiche Bewegung des Engels auf dem Dresdener Bilde ruhig und ungezwungen.

Die Tobiasfage mit ihren gemüthvollen patriarchalifchen Scenen, fchon ein Lieblingsthema Elsheimer's und der Lehrer Rembrandt's, war fo recht nach dem Sinne des Meifters, wie er fich in diefer Periode völlig auszubilden begann. Wir begegnen ihr daher in den Gemälden, Radirungen und Zeichnungen Rembrandt's von nun an häufig. Doch fcheinen mir diejenigen Darftellungen der Tobiasfage, welche aufser dem eben genannten Bilde des Louvre grade diefer Periode des Künftlers zugefchrieben werden, nicht echt oder mindeftens zweifelhaft zu fein. Letzteres ift der Fall mit dem Bilde beim Herzog von Arenberg in Brüffel, »Tobias falbt die Augen feines Vaters«; angeblich bezeichnet und datirt 1636 (oder 1634). Die Zeichnung und der Ausdruck erfcheinen mir für Rembrandt zu gering, die Behandlung in dem kühlen bräunlichen Ton nicht geiftreich genug für den Meifter. Eine freie Wiederholung des Bildes, unter der irrthümlichen Bezeichnung G. van den Eeckhout, befindet fich in der Galerie zu Braunfchweig. — Keinerlei Anfpruch auf Echtheit fcheint mir ein kleines Bild in der Oldenburger Galerie zu haben, »der Engel im Haufe des Tobias«. In Zeichnung und Anordnung zu ungefchickt, zeigt es auch nicht die eigenthümliche Behandlung Rembrandt's aus irgend einer Zeit deffelben. Zu dem kleinen Tobiasbilde der Berliner Galerie vom Jahre 1645, deffen Gegenftück der Katalog der Oldenburger Sammlung darin zu fehen glaubt, fteht es in keiner Beziehung; wie es denn auch ganz andere Dimenfionen hat.

Voll und ganz iſt der Charakter dieſer Epoche in verſchiedenen bibliſchen Gemälden mit kleinen Figuren ausgeſprochen. Die »Arbeiter im Weinberge« in der Ermitage — die frühеſte unter den Parabeln des Neuen Teſtaments, die der Meiſter mit ſo einziger Empfindung zum künſtleriſchen Ausdruck gebracht hat — ſind in der leichten Behandlung, in dem braunen warmen Geſammtton, worin die Localfarbe nur angedeutet iſt, dem gleichzeitig entſtandenen »Abſchied des Engels von Tobias« im Louvre aufs engſte verwandt. Aber der Gegenſtand liegt der Begabung des Künſtlers noch näher; der Ausdruck iſt ergreifender, die Beleuchtung iſt gleichmäſsiger, die Compoſition, obgleich von groſser Mannigfaltigkeit in der Bewegung und im Ausdruck, iſt doch zugleich voll Klarheit und Ruhe.

Wie in dieſem Bilde, ſo iſt auch in der kleinen »Heiligen Familie« im Louvre [1]), datirt 1640, die Scene in das Innere des Zimmers verlegt. Mehr noch als dort iſt hier der Innenraum beſonders betont: durch ein weites Fenſter ergieſst ſich das warme Abendlicht auf die Hauptſiguren und durchleuchtet durch ſeine Reflexe die düſteren Ecken des Zimmers. Nur ganz beſcheiden ſind die Localfarben in dem leuchtend braunen Geſammtton angedeutet; die kühlen Töne des Abendlichtes wirken nur als Gegenſätze gegen das glühend warme Helldunkel des Zimmers. Solche Gemälde haben Adriaan van Oſtade zum Vorbilde gedient; an ihnen hat derſelbe grade um dieſe Zeit ſeinen Stil, den er zuerſt bei Frans Hals entwickelt hatte, zur Meiſterſchaft und vollen Eigenart ausgebildet.

Einige andere Gemälde dieſer Zeit zeigen die Figuren inmitten der Landſchaft. Die ſelbſtändige Bedeutung der letzteren werden wir gleich näher kennen lernen; in dieſen hiſtori-

[1]) Eine treffliche Schulcopie dieſes Bildes beſitzt die Galerie der Uffizien unter Rembrandt's Namen.

fchen Gemälden wirkt fie nur als Hintergrund zur Verftärkung der Stimmung in der figürlichen Darftellung.

Eine Vorahnung diefer Art der Auffaffung und Darftellung bietet fchon das fchöne Bildchen des »Barmherzigen Samariters« bei Sir Richard Wallace in London, aus dem Jahre 1633 oder 1634. Ein köftliches Werk aus unferer Epoche befitzt die Galerie im Buckingham Palace (einft in der Galerie zu Caffel), »Chriftus als Gärtner der Maria Magdalena erfcheinend«, bezeichnet Rembrant f. 1638 (m. W. das letzte Mal, dafs der Künftler feinen Namen ohne d fchreibt). Das volle Abendlicht fällt auf die hehre Geftalt des Auferftandenen, der im langen weifsen Gewand und weitem Strohhut, unter welchem fchwarze Locken fich hervordrängen, vor der im freudigen Schreck zurücktretenden Magdalena dafteht. Weiter zurück auf dem Grabesrande fitzen zwei Engel, gleichfalls in langen weiten Gewändern. In der Ferne eine phantaftifche Stadt, im glühenden Abendlicht. Trotz des geringen Umfangs und der faft winzigen Figürchen ift die Wirkung eine tief ergreifende, eine wahrhaft grofsartige. Auch ift die Behandlung hier bei aller liebevollen Durchführung noch von grofser Leichtigkeit und Freiheit, während ein fehr verwandtes Gemälde mit ähnlichen Vorzügen, vom Jahre 1640, die Begegnung der Maria mit Elifabeth in Grosvenor Houfe zu London, in forgfältiger Durchführung der Figürchen faft gar zu fehr ins Kleine geht. Weniger glücklich ift ein drittes Bild der gleichen Art, die »Ausföhnung Jacob's mit Efau« von 1642, in der Galerie zu Peterhof: im Vordergrunde einer phantaftifchen Architektur umarmt ein Alter in reicher orientalifcher Tracht einen jungen Krieger, der vor ihm kniet. Wir müffen fpäter noch auf diefes Bild zurückkommen.

Eine ganz eigenthümliche, intereffante Stellung unter den Werken Rembrandt's nehmen feine nackten Frauengeftalten ein. Schon Houbraken find fie als folche in ihrer Eigenart aufgefallen; jedoch entfprechen fie deffen Gefchmacke fehr wenig. Erft Eduard Kolloff, auf deffen meifterhaften Auffatz über Rembrandt in Raumer's »Tafchenbuche« (1854) aufmerkfam zu machen ich auch diefe Gelegenheit wieder benutze, hat auch in diefen Gemälden des Meifters zuerft den eigenartigen Reiz zu entdecken und richtig zu würdigen verftanden. Freilich urtheilte er faft ausfchliefslich nach den Radirungen Rembrandt's, ohne die fchönften Gemälde diefer Art, die fogenannte Danaë in der Ermitage, die Bathfeba der Salle La Caze, die Badende der National-Gallery, die Bathfeba bei Sir Edmund Lechmere, zu kennen. Daher thut er in feinem Urtheil dem Künftler nach der Seite der Formenauffaffung doch etwas gar zu unrecht, wenn er meint: »feine Bathfebas find holländifche Wafchfrauen; ihre wohlgenährten nackten Körper, mit gutmüthig dicken Köpfen und fchlappen Brüften, die wie ein paar halb aufgeblafene Blafebälge daran hängen« — Kolloff fchildert hier, in etwas draftifcher Weife, nur nach feiner Kenntnifs einiger nach diefer Richtung hin allerdings fehr wenig glücklicher Bilder und Radirungen. Wir werden fein Urtheil daher nach anderen, und zwar nach der Mehrzahl der Gemälde, wefentlich befchränken müffen. Kolloff fährt dann fort: »bei diefen ftörenden Mängeln befitzt das Nackte, wie es Rembrandt gemalt, doch wefentliche Vorzüge: es hat das Quabbelige, welches in Correggio's nackten Figuren fo fehr gerühmt wird und die ganz eigene täufchend lebendige Fleifchfarbe, die man an Tizian's Venusbildern bewundert. Es ift auch eine löbliche Seite der Kunft, fich zu bekümmern um das Blut, das wie blaffes Morgenroth durch die Schläfe fcheint, wie Rofen auf den Wangen glüht und wie Purpur auf den Lippen prangt, —

um das Licht, welches mit feuchtem Kryſtallglanz die Augen umleuchtet und mit Atlasſchimmer die Schultern umſpielt, — um die hunderterlei Schattirungen des wunderbaren Stoffes der menſchlichen Haut, die bald bläulich wie Milch, bald hellgelb wie Bernſtein ſchimmert, — um Licht, Sonne und Alles, was in dieſer weiten Welt mit Zeichenſtift oder Reiſsfeder ſich nicht wiedergeben läſst.«

In dem Radirwerk Rembrandt's treten nackte Frauengeſtalten ſchon gleich nach ſeiner Ueberſiedelung nach Amſterdam auf: um 1632 entſtand die plumpe »Diana im Bade« und etwa gleichzeitig das reizvolle kleine Blatt »Jupiter und Danaë«; die Jahreszahl 1635 trägt die der »Diana« verwandte »nackte Frau auf der Raſenbank«. Aus eben dieſem Jahre datirt auch das früheſte unter den Gemälden dieſer Art, die »Calliſto«, im Beſitze des Prinzen Solms in Anholt: Diana, mit ihren Nymphen im Bade, entdeckt den Fehltritt der Calliſto; kleine Figuren in reicher, phantaſtiſcher Landſchaft; in der Ferne Actäon. Woltmann erwähnt das Bild in der Zeitſchrift für bildende Kunſt (IX, 47); die Beſchreibung findet ſich in Smith »Catalogue«, jedoch ohne Angabe des damaligen Beſitzers.

Leider kenne ich dieſes Gemälde bisher nur aus einer trefflichen Schulcopie bei Madame Lacroix in Paris (aus Burger's Sammlung); doch iſt ein Werk dieſer Art aus dem folgenden Jahre 1636, die ſogenannte »Danaë«, eine Perle der an Gemälden Rembrandt's einzig reichen Ermitage zu St. Petersburg und überhaupt eines ſeiner Meiſterwerke. Selbſt Tizian hätte die Weichheit einer zarten, warmes Leben ausathmenden Haut, hätte die Wirkung von Licht und Schatten in der Carnation nicht zugleich wahrer und reizvoller geſchildert. Die kühlen grünen Vorhänge, der vergoldete Barockrahmen des prächtigen Paradebettes und die weiſse Leinwand verſtärken noch die Wärme und Leuchtkraft des nackten Körpers, auf den ſich das helle Licht ergieſst,

und erhöhen durch ihre kalten Reflexe das wechfelvolle Spiel von Licht und Schatten, den wunderbaren Reiz des Helldunkels. Und nun die Formen diefes jugendlichen Körpers: claffifch vollendet mögen fie zwar nicht fein — dazu find die Verhältniffe etwas zu unterfetzt —; aber fie find von fo fchöner Rundung, von einem fo feften jugendlichen Fleifch, Form und Ausdruck des Köpfchens find fo anziehend, die zarte Haut hat einen fo goldigen Ton, der den »Pulsfchlag des warmen Lebens« wiedergiebt, dafs auch darin diefes köftliche Werk, zugleich eines der umfangreichften Bilder Rembrandt's — denn die Figuren find in Lebensgröfse —, den meiften Italienern, namentlich Correggio, nicht nachzuftehen braucht. Wahrlich, hier hat ihm keine »holländifche Wafchfrau« als Modell gedient. Wenn wir die Formen, wenn wir die Züge des Kopfes genauer betrachten, fo werden wir uns überzeugen, dafs der Künftler auch hier, wie für fo manches andere Werk, fein Modell aus feiner nächften Umgebung nahm. Es ift offenbar die junge Gattin, deren Reize uns der Maler hier ebenfo unverhüllt fehen läfst, wie Rubens in zahllofen Bildern feine zweite Gattin, die jugendliche Helene Fourment. Auch in mehreren der fpäteren Darftellungen nackter Frauengeftalten werden wir diefelbe Figur, wenigftens als dem Künftler vorfchwebend, wiedererkennen; wie wir andererfeits in der Mitte der fünfziger Jahre, wo wir einem ähnlichen Cyklus folcher jugendlicher nackter Frauengeftalten unter den biblifchen oder mythologifchen Motiven Rembrandt's begegnen, den Schlufs ziehen zu dürfen glauben, dafs uns in denfelben die Formen einer anderen, dem Maler naheftehenden Frau erhalten find.

Ich bezeichnete das Petersburger Gemälde eben als die »fogenannte Danaë«: es fcheint mir in der That fehr unwahrfcheinlich, dafs wir diefen antiken Mythus, dafs wir überhaupt einen mythologifchen Stoff darin zu fehen haben. Lage und Ausdruck des jungen Mädchens, die gefpannt nach einem An-

kommenden ausſchaut, die Art der Beleuchtung, der gefeſſelte Amor an dem geſchnitzten Rahmen des Betthimmels — von dem Fehlen jeder Andeutung des goldenen Regens ganz abgeſehen — ſtimmen nicht zu dem Mythus der Danaë; wohl aber laſſen ſie ſich auf eine Scene der Tobiasſage reimen, die ja der Künſtler damals grade mit Vorliebe behandelte, auf die Zuführung des jungen Tobias zu ſeiner Braut Sara, der Tochter des Raguel. Auch finden wir dieſes Motiv, durch die zugefügte Figur des jungen Tobias zweifellos, ſehr ähnlich in einem dem F. Bol zugeſchriebenen Gemälde der Braunſchweiger Galerie dargeſtellt.

Neben dieſen Werken würden zwei ähnliche, kleine Gemälde aus dem folgenden Jahre 1637 nicht völlig ebenbürtig beſtehen können; es ſind zwei Darſtellungen der »Suſanna«, die eine im Beſitz des Fürſten Youſſoupoff in St. Petersburg, die andere, bekanntere, in der Galerie des Haag. Erſtere, unglücklich im Motiv (Suſanna iſt im Bade aufſpringend gedacht) und theilweiſe verputzt, war urſprünglich von einer ähnlich goldigen Färbung in klarem leuchtend braunem Ton und von ähnlich weicher Behandlung und Durchführung wie das viel bewunderte Bild im Haag. In dem tiefbraunen Tone des letzteren Gemäldes iſt noch eine wunderbar feine Färbung, in der theilweiſe höchſt delicaten Ausführung eine überaus geiſtreiche Behandlung gewahrt. Auch hier laſſen ſich im Köpfchen die Züge der Saskia nicht verkennen.

Den Abſchluſs deſſen, was Rembrandt in dieſen beiden Bildern angeſtrebt hat, ſehen wir in einem mehrere Jahre ſpäteren Bilde, das gleichfalls noch dem Haag erhalten iſt, in der »Bathſeba« von 1643, beim Baron Steengracht. Auch hier ſind die Localfarben noch ganz tief und in dem leuchtenden braunen Geſammtton nur angedeutet; aber der Ton iſt noch goldiger, die Behandlung, namentlich in dem

nackten Körper, womöglich noch delicater und meifterlicher, die Wirkung des landfchaftlichen Grundes, in dem bei düfterem Abendlicht das phantaftifche Schlofs des Königs David fichtbar wird, noch mehr mit der Hauptdarftellung in Einklang gebracht.

Spielt hier wie in anderen hiftorifchen Darftellungen diefer Zeit, wie wir fehen, die Landfchaft als Hintergrund bereits eine mehr oder weniger bedeutfame Rolle, fo haben wir nach meiner Ueberzeugung auch die erften rein landfchaftlichen Gemälde, die uns von Rembrandt erhalten find, in diefe Zeit zu fetzen. Freilich ift das Datum auf der kleinen Caffeler Eislandfchaft nicht 1636, wie man bisher annahm, fondern vielmehr 1646, wie fich auch aus der Färbung und Behandlung diefes Bildes ergiebt. Wohl aber fcheint mir ein in neuerer Zeit vielfach genanntes und mit Recht fehr gepriefenes Gemälde, die Gewitterlandfchaft in der Galerie zu Braunfchweig, die auch ich früher der letzten Periode von Rembrandt's künftlerifcher Thätigkeit zugefchrieben habe, in diefe frühere Zeit, etwa in das Jahr 1640, zu gehören. Den beinahe einförmig braunen Ton, nach welchem ein Hoet oder Terweften das Bild als ein »groutje« bezeichnet haben würde, den grellen Lichteinfall und die Art, wie die wenigen deutlich erkennbaren kleinen Gegenftände emailartig in den dünnen braunen Grund hineingefetzt find, finden wir ganz ähnlich nur in den Bildern diefer Periode, namentlich in ihren landfchaftlichen Hintergründen, wie in dem »Chriftus als Gärtner« im Buckingham Palace, in den beiden Darftellungen der »Sufanna« u. f. f.

Auf die grofsartige Naturauffaffung, auf die meifterhaft breite Behandlungsweife in diefem Bilde werden wir fpäter näher eingehen, wenn wir gelegentlich der Landfchaften aus

der folgenden Epoche über Rembrandt's landfchaftliche Darftellungsweife überhaupt zu fprechen haben.

Nur vermuthungsweife, nach dem im Galeriewerke der Sammlung Choifeul veröffentlichten Stiche, möchte ich auch die Landfchaft, welche in kleinen Figuren die Findung Mofis als Staffage trägt, im Befitz von Sir Robert Peel in Drayton Manor, diefer Zeit zufchreiben.

Ein paar intereffante Beifpiele dafür, wie der Künftler in diefer Zeit bereits einfache Naturftudien zu meifterlich angeordneten und durchgebildeten Gemälden zu geftalten verftand, find uns in der todten Rohrdommel der Dresdener Galerie vom Jahre 1639 und in den todten Pfauen im Befitze des Mr. W. C. Cartwright in London, ungefähr aus dem gleichen Jahre, erhalten. Ein heller Sonnenftrahl fpielt in dem dichten Gefieder der Rohrdommel, die Jagdbeute eines jungen, für den Befchauer erft allmälig aus dem Halbdunkel auftauchenden Jägers, der im Begriff fteht, den Vogel an den Beinen auf einen Nagel zu hängen. Das gleichmäfsig rothbraune Koftüm des jungen Mannes, in dem wir die Züge des Künftlers erkennen, die goldbraune Farbe des feltenen Vogels, eines der gröfseften unter dem jagdbaren Vogelwild des Nordens, der emailartig paftofe Auftrag der Farbe im Licht find für diefe Zeit die charakteriftifchen Eigenthümlichkeiten des Meifters.

Das Londoner Bild ift ganz ähnlich angeordnet. Auf einer Steinbrüftung liegt ein todtes Pfauenweibchen, während ein zweites darüber an den Beinen aufgehängt ift; im dunklen Grunde, nur ganz flüchtig fkizzirt, wird die Geftalt eines kleinen Mädchens fichtbar. Färbung und Behandlung find dem Dresdener Bilde ganz verwandt; jedoch ift der braune Ton etwas einförmiger und trüber, die Behandlung im Schatten

flüchtiger, im Licht etwas trockener. — Ein paar meifterhafte Blätter mit Elephantenftudien vom Jahre 1637 find uns in der Albertina und bei Mr. George Salting in London erhalten; eine ähnliche Kohlenzeichnung mit Dromedaren, vom Jahre 1633, im Kabinet zu Bremen.

Bildniffe finden wir auch in diefer Epoche des Künftlers zahlreich vertreten; aber wie fchon in den erften Jahren nach feiner Verheirathung, fo verfchmäht es der Künftler auch jetzt, jedem Fremden, der ihm gut bezahlte, eine Sitzung zu bewilligen oder fich gar bei der Anordnung oder Ausführung des Bildes dreinreden zu laffen. Die Bildniffe diefer Zeit, die uns bekannte Perfönlichkeiten vorführen — und folche bilden die Mehrzahl —, zeigen den Künftler felbft, feine Gattin, feine Verwandten, Freunde und Gönner. Und auch unter den uns bisher nicht bekannten Perfonen werden wir vielleicht in den meiften Fällen dem Künftler Naheftehende vermuthen dürfen; mehrfach laffen darauf fchon die Auffaffung und das Koftüm der Dargeftellten fchliefsen.

Werden die Bildniffe im Allgemeinen in diefer Zeit nach Beleuchtung, Tracht und Behandlung phantaftifcher und malerifcher, fo werden umgekehrt die Bildniffe des Künftlers felbft und feiner Gattin einfacher. Aus dem Jahre 1637 befitzt der Louvre ein lebensvolles, offenbar fehr ähnliches Selbftportrait: ein Bruftbild in ovaler Form, im Grunde die Wand des Zimmers. Die Färbung in dem goldigen braunen Gefammtton, die kräftige Behandlungsweife ftimmen ganz zu dem nahe daneben hängenden Bilde aus der Tobiasfage von demfelben Jahre. Ein etwas kleineres Bruftbild, welches der Earl of Portarlington 1879 in London verfteigern liefs, gleichfalls aus dem Jahre 1637, ift beffer erhalten, klarer und blonder im Ton, jedoch weniger lebendig. Für Rembrandt's

eigenes Bildniſs halte ich auch jenes bekannte Portrait eines jungen Mannes in ganzer Figur, welches in der Galerie zu Caſſel bis vor Kurzem als Bildniſs des Jan Six ging, der um zehn Jahre jünger war als der Dargeſtellte. Leider iſt daſſelbe mit ſo manchem anderen Meiſterwerk dieſer Sammlung der Rentoilir- und Reſtaurirwuth des letzten Inſpectors aus kurheſſiſcher Zeit, des Herrn Aubel, zum Opfer gefallen. In vornehm nachläſſiger Stellung lehnt der junge Meiſter an dem Vorſprunge eines Kamins in einem Vorraume ſeines Hauſes, wie es ſcheint. Er ſteht im Begriff auszugehen; denn er trägt einen kurzen Mantel und den Hut auf dem langen, leicht gewelltem Haar. Sein einfach ſchwarzes Koſtüm aus Seide und Tuch iſt reich aber bequem und maleriſch im Schnitt. Die ganze Auffaſſung läſst es ſehr wohl begreiflich erſcheinen, daſs man in dieſem Bildniſs den vornehmen Gönner des Malers zu ſehen glaubt. Anerkannt der erſte Künſtler Hollands, der Gatte einer jungen hübſchen Frau aus einer angeſehenen Gelehrtenfamilie, in völlig unabhängiger Stellung und in wohlhabenden, faſt reichen Verhältniſſen, dünkte ſich Rembrandt damals gewiſs nicht viel weniger als ſeine vornehmen und gelehrten Freunde und Gönner.

Ein Bildniſs in halber Figur, vom Jahre 1640, in der National Gallery zu London, zeigt die Züge des Künſtlers beſonders ähnlich und doch zugleich von beſonderer Anziehungskraft. Dieſem Bilde ſoll ein anderes Portrait im Beſitze des Prinzen Heinrich der Niederlande im Haag, aus dem Jahre 1643, nahe verwandt ſein.

Zwei Bildniſſe von Rembrandt's Gattin, von denen das eine dieſelbe im Jahre vor ihrem Tode darſtellt, das andere erſt nach ihrem Tode gemalt oder vollendet iſt, gehören zu den reizvollſten Frauenbildniſſen, die uns von Rembrandt's Pinſel erhalten ſind. Beide ſind allgemein bekannt: das eine, vom Jahre 1641, in der Dresdener Galerie, das zweite in

der Galerie zu Berlin, datirt 1643. Treuherzig lächelnd ftreckt die junge Frau in dem Dresdener Bilde drei Nelken, das Symbol ihrer Liebe, dem Gatten entgegen. Heiteres Gemüth und herzinnige Liebe fprechen aus den jugendfrifchen Zügen, die uns den nahen Tod nicht ahnen laffen. Das Berliner Bild, etwas kleiner, ift ruhiger, faft feierlich aufgefafst. Die Züge find nicht fo fprechend, nicht fo frifch als in dem Dresdener Bildnifs; man fieht, dafs die Krankheit der Gattin dazwifchen trat, und dafs der Künftler es nicht mehr nach dem Leben vollenden konnte. Doch fcheint mir deshalb Vosmaer's Zweifel, ob das Bild überhaupt die Saskia darftelle, nicht berechtigt. Jenes frühere Bildnifs ift ohne Zweifel das anziehendere, lebensvollere; aber malerifch, in dem Reiz der Durchbildung fowohl als in der geiftvollen Behandlung, find beide von gleicher Vollendung. Ein Portrait der Saskia in der Galerie zu Antwerpen, welches Vosmaer in diefe Zeit (um das Jahr 1642) fetzt, fcheint mir die freie Nachbildung eines Schülers nach dem köftlichen früheren Bildnifs der Saskia in Caffel.

In dem Reiz der Auffaffung, der Anordnung und des Koftüms wie in der Liebe und Meifterfchaft der Durchführung fchliefsen fich diefen Portraits der Saskia einige Bildniffe junger Mädchen und Frauen unmittelbar an, deren Perfönlichkeit uns nicht bekannt ift, in denen wir aber aus den oben angegebenen Gründen Verwandte oder Freundinnen der Saskia oder die Gattin oder Tochter eines Freundes von Rembrandt vermuthen dürfen. Mit jenen Portraits der Saskia und den früher bereits befprochenen Bildniffen junger Frauen in Caffel und bei der Marchefa Incontri bilden diefe Bilder zufammen eine Gruppe fo köftlicher Darftellungen weiblicher Jugend, wie fie uns von der Hand keines anderen Malers erhalten find. Es find zwar keineswegs eigentliche Schönheiten, fowenig als Rembrandt's Gattin auf diefe Bezeichnung einen An-

fpruch machen kann: aber wie diefe find die jugendlichen Geftalten, welche der Künftler aus dem Kreife der ihm Naheftehenden auswählte, von hohem Liebreiz. Die Studien, welche Rembrandt gleichzeitig nach weiblichen Modellen für feine Darftellungen der »Bathfeba im Bade«, der »keufchen Sufanna« u. f. f. machte, hatten nicht nur fein Verftändnifs des weiblichen Körpers wefentlich gefördert, fondern auch den Sinn für anmuthige Formen und für den Reiz der Carnation entwickelt. Weibliche Anmuth fpricht aus allen diefen Geftalten; ihr Blick verräth jugendliche Offenheit und Frifche, welche sich mit jungfräulicher Schüchternheit und Herzensgüte paaren; in den Rofen der Wangen und im Purpur der Lippen leuchtet das Blut durch die milchweifse Haut. Dazu die kleidfame, prächtige Tracht und der reiche Schmuck, die der Maler felbft auswählte und zufammenftellte, die malerifche Anordnung mit aufgelöftem Haar, hinter einer Fenftereinrahmung von fchwarzem Ebenholz, welches die tiefgeftimmten Farben klar und leuchtend, das warme Colorit goldig erfcheinen läfst. Die Farben treten überhaupt kaum als Localfarben auf, fondern find durchweg dunkel und tiefgeftimmt: ein fammetartiges Schwarz, Dunkelbraun oder Purpur mit blitzenden goldenen Lichtern vom Schmuck und den Stickereien; dazu einzelne gräuliche und bläuliche Töne, das Ganze auf einem dunklen bräunlich-grauen Grund. Hell und leuchtend hebt fich aus Letzterem die jugendfrifche Carnation hervor, auf welche das volle Licht gefammelt ift. Diefelbe Unterordnung des Koftüms unter das Fleifch, insbefondere unter den Kopf, zeigt fich auch in der Behandlung: das Fleifch zeigt eine aufserordentlich weiche, fehr vertriebene Pinfelführung; Koftüm und Hintergrund find breit gemalt, dünn und leicht im Schatten, emailartig-paftos in den glitzernden Lichtern. Der Lichteinfall ift weniger grell, als wir denfelben fonft meift in den Bildern diefer Zeit finden.

Wohl das ſchönſte dieſer Bildniſſe iſt die junge Frau mit dem Fächer, am Fenſter ſtehend, im Buckingham Palace, das Gegenſtück des männlichen Bildniſſes in der Galerie zu Brüſſel; beide vom Jahre 1641. Ein ganz ähnliches Bildniſs aus dem folgenden Jahre 1642 beſitzt der Marquis of Lansdowne in London; es zeigt ein junges Mädchen in ſchwarzem Oberrock und gelb geblümtem Unterkleid, an einem Tiſch mit dunkelrother Decke ſtehend und mit ſprechender Gebärde den Beſchauer anblickend.

Ein anderes, durch Schmidt's und neuerdings durch Unger's Radirung ſehr bekanntes Bildniſs dieſer Art iſt die ſogenannte Judenbraut im Beſitz des Grafen Carl Lanckoroncki zu Wien. Das Gegenſtück in derſelben Sammlung zeigt einen Alten vor ſeinem Schreibtiſche, welchen man, jenem Titel entſprechend, als »den Vater, welcher ſeiner Tochter die Mitgift verſchreibt« bezeichnet hat. Beide Bilder ſind voll bezeichnet und 1641 datirt; wir werden gleich noch ausführlicher auf ſie zurückkommen müſſen.

Mehrere andere von dieſen Bildniſſen junger Frauen ſind noch heute mit denen ihrer Gatten vereinigt geblieben. So die Bildniſſe eines jungen Ehepaares in der Sammlung der Fürſtin von Sagan zu Paris, vom Jahre 1643 — die Frau der Saskia auffallend gleichend —, und aus demſelben Jahre die köſtlichen Bildniſſe des jungen »Falkenjägers« und ſeiner Gattin in Grosvenor Houſe zu London. Auch hier ſind die Züge der Frau denen der Saskia ſo ähnlich, daſs man ſie für eine jüngere Schweſter derſelben halten möchte. Ein zweifelloſes Portrait von einer ihrer Schweſtern iſt uns übrigens in einer Handzeichnung des Stockholmer Kabinets aus dieſer Zeit aufbewahrt: Titia Ulenburgh, wie die Aufſchrift beſagt, welche zugleich das Datum 1639 enthält.

Muthmaſslich ſchlieſsen ſich dieſen Portraits auch die Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Frau von 1641 an, welche

Lord Afhburton in London befitzt. Wie die »Dame mit dem Fächer« im Buckingham Palace und das Gegenftück in Brüffel, waren diefe Bilder bis zur franzöfifchen Invafion in der Galerie zu Caffel.

Einfachen bildnifsartigen Charakter tragen zwei Portraits junger holländifcher Frauen in geblümter fchwarzer Seide und reichem Spitzenkragen, von denen das eine in Petworth im Befitz von Lord Leconfield, das andere bei M. van Weede van Dyckveld zu Utrecht fich befindet. Letzteres trägt das Datum 1639; etwa gleichzeitig oder um ein bis zwei Jahre fpäter ift auch das Bild in Petworth entftanden. An Liebreiz und Vollendung der Durchführung find diefe tüchtigen Gemälde den meiften der eben aufgezählten Bildniffe nicht ganz gewachfen.

Einen intereffanten Gegenfatz gegen diefe Bilder frifcher heiterer Jugend bildet eine Reihe von tiefempfundenen Bildniffen bejahrter Frauen, die in der gleichen Zeit entftanden find. Obenan ftehen mehrere Bildniffe der Mutter des Künftlers, welche damals, kurz vor ihrem im Jahre 1640 erfolgten Tode von Leiden aus ihren Sohn auf längere Zeit in Amfterdam befucht zu haben fcheint. Bekannt ift das Bildnifs im Belvedere zu Wien, datirt 1639. In fchwarzem pelzgefüttertem Mantel und bräunlich violetter Sammetkappe, die Hände über dem Krückftock zufammengelegt, fteht fie vor uns, wie ausruhend von einem Gange, der ihr den Athem benommen hat. Gebrechlichkeit wie Herzensgüte und Seelenruhe, gemeinfame Zeichen des Alters, find trefflich in diefem Bilde zum Ausdruck gebracht, das gleichzeitig in der meifterlich breiten, ficheren Art, wie die Züge in den klaren braunen Grund hineingefchrieben find, eine der hervorragendften Leiftungen des Künftlers aus diefer Zeit ift.

Ganz ähnlich, bei faft gleichem Koftüm, zeigt uns ein

Gemälde der Ermitage die Mutter des Künſtlers, wie ſie an einem Tiſche ſitzend in einem Buche, muthmaſslich der Bibel, lieſt. Doch iſt das Fleiſch hier im Licht paſtoſer und ſorgfältiger behandelt. Die Inſchrift mit dem Datum 1643 ſcheint mir eine Fälſchung; nach der ganzen Behandlung wie auch ſonſt nach der Uebereinſtimmung mit dem Bilde des Belvedere werden wir daſſelbe vielmehr etwa in das gleiche Jahr 1639 zu ſetzen haben.

Das Bildniſs der Mutter des Künſtlers heiſst auch das Portrait einer alten Frau im Beſitze der Baronin James Rothſchild in Paris, das nach ſeiner Auffaſſung wie Behandlung in die gleiche Zeit, jedoch etwa ein bis zwei Jahre früher, zu ſetzen ſein wird. Mir iſt die Aehnlichkeit mit den Zügen von Rembrandt's Mutter nicht aufgefallen. In der ſorgfältigen Durchführung, dem paſtoſen Farbenauftrag im Licht und dem feinen, kühlen Helldunkel ſchlieſst es ſich dem Petersburger Bilde enger an als dem Bildniſs im Belvedere.

Den erſten Spuren von Beziehungen zu einem der angeſehenſten und beſtändigſten Gönner und vielleicht auch wirklichen Freunde des Künſtlers, dem ſpäteren Bürgermeiſter von Amſterdam, Jan Six van Vromade, begegnen wir am Ausgange dieſer Epoche ſeiner Thätigkeit. Die berühmte Radirung, welche Six in ganzer Figur in ſeinem Kabinet ſtehend darſtellt, iſt erſt vom Jahre 1647. Zwei Jahre früher datiren verſchiedene Radirungen, die Motive der Umgebung von Hillegom wiedergeben, alſo auf einen Aufenthalt des Malers auf einem Landgute der Familie Six bei Hillegom hindeuten. Bereits 1644 malte er für einen Verwandten von Jan Six die berühmte »Ehebrecherin vor Chriſtus«, jetzt in der National Gallery zu London. Aber ſchon drei Jahre früher, 1641, entſtand das köſtliche Bildniſs der Mutter dieſes jungen Gönners von Rembrandt, der Anna Wymer, Gemahlin des alten Jan Six, noch heute im Beſitz der Familie Six zu

Amfterdam. Die fiebenundfünfzig-jährige, noch fehr rüftige Dame, die in einem Lehnftuhle fitzt, ift in reiche bürgerliche Tracht gekleidet: fchwarze geblümte Seide mit Pelzbefatz, kleine Mütze und den bereits etwas altmodifchen breiten Steinkragen. Der Künftler war offenbar beftrebt, in diefem Bildnifs fein Beftes zu leiften. Sprechende Aehnlichkeit, liebevollfte Durchführung, felbft in den Nebenfachen, und klare leuchtende Färbung zeichnen diefes Meifterwerk gleichmäfsig aus.

Ein fehr verwandtes Bild der gleichen Zeit kam kürzlich mit dem Vermächtnifs van de Poll in das Ryksmufeum zu Amfterdam, das Portrait der Elifabeth Jacobs Bas, Wittwe des Admirals Swartenhout; eine rüftige Matrone von feftem Blick trotz ihrer fiebenzig Jahre. Anordnung und Koftüm find wie in dem Bildniffe der Mutter des Six; auch hier der gleiche leuchtend warme Ton bei etwas graulichem Teint; die Behandlung ift etwas breiter und körniger. Eine ganz befonders weiche, verfchmolzene Malweife zeigt das Portrait einer Dame von etwa fünfzig Jahren, in der Galerie der Ermitage, welches gleichfalls den Jahren 1640/42 angehören mufs. Sie trägt das gleiche anfpruchslofe dunkle Koftüm, das wir bei den eben genannten alten Damen kennen lernten. Ihre Züge find auffallend kleinlich und philiftrös; aber der Künftler hat ihnen dabei einen Ausdruck von Befcheidenheit und Herzlichkeit zu geben verftanden, dafs es uns von manchen glänzenden und farbenprächtigen Schöpfungen, welche ringsumher hängen, doch immer wieder zu diefem Bildniffe hinzieht.

Das Portrait einer bejahrten Frau von feinen, energifchen Zügen, welches Lady Yarborough in London befitzt, fteht zwifchen den genannten Bildniffen, mit denen es Anordnung und Tracht gemeinfam hat, und dem Bruftbild der 84jährigen Matrone in der National Gallery vom Jahre 1634 etwa in der Mitte. Das Licht ift noch gleichmäfsiger vertheilt, die Behandlung des Fleifches breiter und paftofer; der Grund, wel-

cher hier und da durchſcheint, zeigt jenen kräftig braunen Ton, wie im »Abſchied des Engels vom Tobias« im Louvre und in anderen Bildern um das Jahr 1636/38. — Das Bruſtbild einer alten Frau, ebenfalls in London, im Beſitz von Lord Overſtone, iſt umgekehrt grade in der weichen, vertriebenen und doch leichten Malweiſe des Fleiſches, in dem ergreifenden, ſelbſt grofsartigen Ausdruck, welchen der Künſtler den verfallenen Zügen zu geben wuſste, eines der Meiſterwerke Rembrandt's. Mir ſchien es nach Auffaſſung und Behandlung dem Ausgange dieſer Epoche, den Jahren 1640/43, anzugehören; ich darf aber nicht verheimlichen, daſs Smith angiebt, das Bild trüge die Jahreszahl 1660. Vielleicht las er dieſe Zahl irrthümlich ſtatt 1640.

In dem Malerwerke Rembrandt's ſind wir unter deſſen Bekannten bereits bald nach ſeiner Ueberſiedelung mehreren Geiſtlichen begegnet; in ihrem Kreiſe hatte er ja auch Saskia Ulenburgh, die Tochter eines holländiſchen Geiſtlichen, kennen und lieben gelernt. Auch in dieſer Epoche ſehen wir ihn unter den proteſtantiſchen Predigern Amſterdams neue Beziehungen anknüpfen, von denen uns ſeine Werke Zeugniſs ablegen. Aus dem Jahr 1637 datirt ein ſolches Gemälde im Beſitz des Earl of Dudley in London, das Bildniſs des bejahrten Predigers Eleazar Swalm, den uns der Künſtler in einem Lehnſeſſel vor ſeinem Arbeitstiſche ſitzend darſtellt, wie er lebhaft auf den Beſchauer einredet. Muthmaſslich ſtellt auch ein treffliches Bildniſs in der Bridgewater Gallery, aus demſelben Jahre 1637, einen Geiſtlichen dar. Ein ſchöner bejahrter Mann mit vollem Bart, in ſchwarzem Rock und ſchmutzig-grauem Mantel mit Pelzbeſatz, ſitzt neben einem Tiſche, auf welchen er den rechten Arm ſtützt.

Während in dieſen beiden Bildern, namentlich in dem erſtgenannten, die Beleuchtung und Behandlung noch eine ähnliche iſt wie in den Bildniſſen vom Ausgange der voraus-

gehenden Periode, zeigt das 1641 entftandene Portrait des Mennonitenpredigers Cornelis Claasz. Ansloo, im Befitz von Lady Afhburnham in London, die Eigenthümlichkeit diefer Epoche in der fchärfften aber zugleich meifterhafteften Weife ausgefprochen. Dem Bilde war muthmafslich die bekannte Radirung aus demfelben Jahre vorausgegangen, da von zwei Studienblättern für diefelbe das eine bereits die Jahreszahl 1640 trägt. Man pflegt diefes umfangreiche Bild, welches den noch jugendlichen Geiftlichen mit kräftigen, offenen Zügen an feinem Arbeitstifche mit einer jungen Frau zufammen darftellt, als »Ansloo und feine Gattin« oder gar als »Ansloo und feine Mutter« zu bezeichnen; beides ift gleich irrig, wie ich glaube. Die fchwarze Tracht der Frau, namentlich ihr langer fchwarzer Tüllfchleier, beweift, dafs wir eine Frau in Trauer vor uns haben; und dafs diefe nicht die Mutter des Ansloo fein kann, dafür fpricht ihr Alter: fie ift jünger als diefer. Dafs es aber auch feine Gattin nicht ift, dafür fcheint mir die Art entfcheidend, wie der Prediger tröftend auf die in ftillem Kummer vor fich hinblickende junge Frau einfpricht. Wir fehen hier Ansloo offenbar in der Ausübung einer der vornehmften geiftlichen Pflichten, einer Wittwe Troft fpendend. In der Art, wie Rembrandt dies zum Ausdruck gebracht, wie er die beiden Figuren zufammengeftellt und in ihrer vollen Perfönlichkeit und zugleich in ihrem augenblicklichen Bezuge zu einander gefchildert hat, wie er trotz des faft einförmig fchwarzen Koftüms die Färbung in dem goldig braunen Ton reich und leuchtend erfcheinen läfst, wie er fein magifches Licht über die Gruppe ergiefst und felbft dem gleichgültigften Beiwerk, wie den Büchern auf der dunkelrothen Tifchdecke, durch fein Helldunkel einen eigenen Zauber verleiht, wie er endlich, der Gröfse des Bildes entfprechend, das Ganze mit breitem Pinfel angelegt und nur in den Köpfen mit liebe-

vollfter Sorgfalt durchgebildet hat: in dem Zufammenwirken diefer Eigenfchaften liegt ein Reiz, eine Meifterfchaft, welche diefes Bild in die vorderfte Reihe der Werke des grofsen Meifters fetzen.

Obgleich fehr viel kleiner fteht diefem Werke ein Bildnifs im Befitze von Madame de Caffin in Paris nicht nach, das unter dem Namen des »doreur« bekannte Portrait, welches 1865 auf der Verfteigerung des Herzogs von Morny für 155000 Francs von der Wittwe des Herzogs, der Herzogin von Sefto, zurückgekauft wurde. Diefe hat das Bild foeben um 250000 Francs an die jetzige Befitzerin verkauft. Es ift ein Jahr früher als der Ansloo gemalt, zeigt die gleiche Auffaffung, Färbung und Beleuchtung, jedoch namentlich im Kopf eine dem geringeren Umfange entfprechende weichere, mehr verfchmolzene Durchführung. Man ift gewifs nicht irre gegangen, wenn man in diefem fo liebevoll vollendeten Meifterwerke eine dem Künftler nahefttehende Perfönlichkeit gefucht hat. Weshalb diefelbe grade fein Vergolder fein foll, ift allerdings nicht abzufehen. Einen Künftler darin zu fehen, wie Vosmaer thut, legen Tracht wie Auffaffung nahe; allein mit ihm anzunehmen, dafs fein Schüler Doomer der Dargeftellte und aus diefem Namen die Bezeichnung »doreur« corrumpirt fei, fcheint mir deshalb unthunlich, weil Doomer damals erft etwa zwanzig Jahre alt war, der Dargeftellte aber ein Mann in den Vierzigen ift.

Zu den wenigen Bildniffen aus diefer Zeit, welche dem Künftler völlig fern ftehende Perfönlichkeiten schildern, gehört, aufser verfchiedenen bereits gelegentlich aufgezählten unbekannten Männer- und Frauenportraits, am unzweifelhafteften die in der Galerie zu St. Petersburg befindliche Halbfigur eines vornehmen Polen im Nationalkoftüm, früher als Johann III. Sobiesky oder als Stephan Bathory bezeichnet. Auf eine

Aehnlichkeit mit Rembrandt ſelbſt, die Vosmaer zu entdecken glaubt, würde derſelbe vor dem Bilde gewiſs nicht gekommen ſein. Die ſtolze Haltung, die kräftigen und ſelbſtbewuſsten Züge, denen durchaus entſprechend, welchen wir noch heute in den höchſten Kreiſen von Petersburg häufig begegnen, hat der Künſtler durch grellen Lichteinfall, durch ſehr energiſche, paſtoſe, im Pelzwerk ganz auſserordentlich breite Behandlung meiſterlich charakteriſirt. Einem einfachen Studienkopf hätte ſelbſt Rembrandt nicht ſo pulſirendes Leben eingehaucht. Und ſollte es wohl einem Anderen, ſollte es gar unſerem Künſtler eingefallen ſein, den Stab mit goldenem Knopf, welchen der Dargeſtellte in der Rechten hoch hält, zweimal in Form und Stellung völlig umzuändern, wie die Pentimenti noch erkennen laſſen, wenn er nur ein Modell und nicht einen launiſchen Halbbarbaren vor ſich gehabt hätte? Seine hohe Stellung verräth übrigens ſchon die Krone über dem Wappen in ſeinem Schmucke. — Ein wirklicher Studienkopf dieſer Zeit, eine ſeltene Ausnahme, iſt uns in der Halbfigur eines Kriegers von 1638 in der Braunſchweiger Galerie erhalten. Der Gegenſatz dieſes poſirten, gelangweilten Modellkopfes, der ſich in ſeinem vollen Waffenſchmucke recht unglücklich ausnimmt, gegenüber der lebensfriſchen Erſcheinung jenes mächtigen Slavenhäuptlings, macht ſich jetzt in doppelt empfindlicher Weiſe geltend, da das Bild arg verputzt iſt.

Eine Eigenthümlichkeit faſt aller Bildniſſe dieſer Epoche iſt — wie ich zum Schluſſe bemerke — der Umſtand, daſs ſie die Perſönlichkeiten in halber Figur oder bis zu den Knieen (wenn nicht in ganzer Figur) darſtellen, während früher das Bruſtbild das vom Künſtler bevorzugte Format war.

Wenn in der Entwickelung eines groſsen Künſtlers ſich eine Richtung allmälig auszuleben und eine neue Strömung

zum Durchbruch zu gelangen beginnt, fo pflegt in diefer Zeit des Ueberganges jene alte Richtung in einzelnen Werken auszuklingen, welche die Eigenthümlichkeiten derfelben befonders fcharf, zuweilen bis zur Caricatur gefteigert zum Ausdruck bringen. Auch bei Rembrandt läfst fich dies mehr oder weniger am Schlufs einer jeden feiner Entwickelungsperioden beobachten. Wir haben diefe Erfcheinung bereits im Ausgange feiner Sturm- und Drangperiode an verfchiedenen feiner letzten Werke diefer Zeit kennen gelernt und werden am Schlufs der grofsen Epoche, welche wir als die Zeit des »Mannesalters und der Meifterfchaft« bezeichneten, die gleiche Beobachtung zu machen haben. Aber auch innerhalb diefer Epoche können wir an der Scheide der beiden Perioden, in welche wir diefelbe paffend trennen, die gleiche Erfcheinung befonders deutlich verfolgen. Daher auch jetzt wieder, wie in jener früheren Entwickelungsphafe, die Erfcheinung, dafs dem Künftler eine Anzahl folcher Uebergangswerke von unglücklich ausgefprochener Eigenthümlichkeit faft allgemein aberkannt werden.

Die charakteriftifchen Merkmale der eben befprochenen Periode zwifchen den Jahren 1637 und 1643 waren kurz zufammengefafst: Vertiefung der Darftellungsweife durch ruhigere, gemüthvolle Auffaffung; Vorliebe für Einfachheit der hiftorifchen Compofition bei geringem Umfang der Bilder; Zurücktreten der Localfarbe und Auflöfung derfelben in einen wärmeren, leuchtend-braunen Gefammtton; Ausbildung des Helldunkels durch Ausgleichung der ftarken Gegenfätze in Licht und Schatten und forgfältige Ausführung, die fich im Fleifch in der Regel als eine flüffig vertriebene Malweife darftellt. Welche Meifterwerke durch die Vereinigung diefer Eigenthümlichkeiten entftanden, haben wir eben gefehen; wie aber durch die übertriebene Betonung einer oder der anderen derfelben grade nach der entgegengefetzten Rich-

tung, als nach welcher die vorausgegangene Epoche ausgeartet war, der Eindruck verfchiedener Werke gelegentlich mehr oder weniger beeinträchtigt wird, beweifen uns eine Reihe von Bildern vom Ausgange diefer Epoche. Die Vorliebe für geringen Umfang der Bilder verführt den Künftler gelegentlich zum Kleinlichen; wir können dies theilweife fchon in der »Heiligen Familie« des Louvre von 1640, in der »Begrüfsung« in Grosvenor Houfe, am ftärkften aber in der »Verföhnung zwifchen Jacob und Efau« in Peterhof, von 1642, beobachten. Die fchlichte, gemüthvolle Auffaffung artet zuweilen in Nüchternheit und Mangel an Kraft aus. Die Gegenfätze in der Färbung wie in der Beleuchtung werden zuweilen fo weit ausgeglichen, dafs die Localfarben wie die feinen Gegenfätze in der Carnation einem beftechenden, aber einförmigen warmen braunen Gefammtton geopfert werden und die kräftigen Gegenfätze zwifchen Licht und Schatten einem allzu gleichmäfsigen, verfchwommenen Helldunkel Platz machen. Damit pflegt denn eine bis zur Nüchternheit faubere und gleichmäfsige Durchführung in der Malweife Hand in Hand zu gehen.

Charakteriftifche Beifpiele diefer Art find die unter dem Namen »die Judenbraut« und »der Vater der Judenbraut« bekannten Bildniffe vom Jahre 1641, im Befitz des Grafen Carl Lanckoroncki in Wien, die bereits früher genannt wurden. Schon in dem fchönen Bildnifs des jungen Mädchens ift die vertriebene, faft glatte Malweife etwas auffallend; in dem Portrait des bärtigen Greifes wirkt diefelbe, in Verbindung mit der eigenthümlich matten Beleuchtung und einem für diefe Zeit felten kühlen Tone, entfchieden ftörend, da fie der Wiedergabe einer kräftigen Mannesgeftalt nicht entfprechen. Neuerdings hat die Erkenntnifs diefer für Rembrandt fehr auffälligen Eigenfchaften dahin geführt, diefe beiden früher fo berühmten Bildniffe Rem-

30*

brandt überhaupt abzuſprechen; und die Kenner Wiens ſind heute darüber einig, Chriſtoffel Paudiſs ſei der Verfertiger dieſer Bilder, während doch dieſer mittelmäſsige Schüler Rembrandt's ein manierirter Nachahmer grade der letzten farbigen Epoche des Künſtlers iſt, wie zahlreiche ſeiner Gemälde in den Sammlungen Wiens zur Genüge darthun.

Zwei beſonders charakteriſtiſche Beiſpiele dieſer Richtung beſitzt auch die Galerie zu Dresden, beide aus dem Jahre 1643. Die »Goldwägerin«, in welcher man die Züge von Rembrandt's Mutter entdecken will, iſt matt in der Färbung, etwas flau im Ton und nüchtern in der Behandlung. Das Bildniſs eines jungen Mannes mit eiſernem Halskragen über dunkelbraunem Mantel und Barett, das eine ſchwarze Feder ſchmückt, erſcheint durch den einförmig bräunlichen Ton des Colorits, welcher gradezu branſtig wirkt, und die übertrieben ſorgfältige Durchführung entſchieden langweilig. Weniger ſtörend zeigt die ähnliche Färbung und Behandlung ein unter der irrthümlichen Bezeichnung »der Bürgermeiſter Six« bekanntes Bildniſs eines Mannes in ſchwarzem Koſtüm und breitem Hut, im Beſitz der Fürſtin von Sagan (aus der Sammlung Mecklenburg). Der gleichmäſsig bräunliche Ton und die ſorgfältige Behandlung laſſen auf den erſten Blick einen Schüler in der Art des Bol oder Flinck als den Urheber dieſes Bildes vermuthen, während es bei näherer Betrachtung den Werken dieſer Künſtler weſentlich überlegen erſcheint. Auch in dem bekannten, durch ſeine hübſchen Züge ausnahmsweiſe anziehenden Selbſtportrait der National Gallery von 1640 iſt mir der einförmig graulich-braune Ton der Färbung und die allzu delicate Durchführung etwas ſtörend. Wie denn überhaupt die männlichen Bildniſſe dieſer ganzen Zeit in ihrer ſauberen, faſt möchte ich ſagen weiblichen Auffaſſung und Behandlung den dem männlichen Charakter völlig entſprechenden Ausdruck nicht erhalten und

daher nicht in gleicher Weiſe befriedigen wie die gleichzeitigen weiblichen Portraits. Man vergleiche nur in den zuſammengehörigen Bildniſſen junger Ehegatten in Grosvenor Houſe, bei der Fürſtin von Sagan und in Brüſſel (reſp. Buckingham Palace) die Portraits der Männer mit denen ihrer jungen Frauen.

Zweite Periode.

Das farbige Helldunkel.

1642 bis 1654.

Der Charakter von Rembrandt's Werken diefer Zeit ift im Wefentlichen der vollendete Abfchlufs deffen, was der Künftler in der vorausgehenden Epoche angeftrebt hatte: die harmonifche Verbindung aller malerifchen Mittel des Künftlers in ihrer glücklichften und am fchärfften ausgeprägten Form, wodurch fie der treuefte Ausdruck der tief empfundenen Stimmung werden. Obgleich die Werke diefer Jahre von naiver und ungefuchter Wirkung erfcheinen, find jene Mittel doch fo bewufst gewählt und gehandhabt, dafs das eine ftets für das andere gefchaffen zu fein fcheint: Format und Umfang der Compofition, Gröfse der Figuren, Anordnung, Form, Helldunkel und Behandlung, Wahl der Motive und ihre Auffaffung wirken im glücklichften Einklang zufammen, fodafs, wenn der Name Rembrandt genannt wird, der Künftler fo vor eines Jeden Auge fteht, wie er in diefer Periode malt.

Diefe Wirkung erzielt der Meifter nicht durch gröfsere Mannigfaltigkeit, fondern grade durch höchfte Einfachheit der Compofition wie der Auffaffung. Daher finden wir nur noch in einigen wenigen Bildern der erften Jahre jene kleinen Figürchen wie in den hiftorifchen Darftellungen der letzten Periode; die Figuren find von drittel oder halber

Lebensgröfse und etwa feit dem Jahre 1650 in der Regel fogar lebensgrofs. Dabei find fie aber auf die kleinfte Zahl, die der Gegenftand überhaupt zuläfst, befchränkt.

Am auffälligften gegenüber der faft farblofen Tonmalerei in manchen Gemälden vom Ausgange der dreifsiger und aus dem Anfange der vierziger Jahre ift die Rückkehr zu völliger Farbigkeit, natürlich innerhalb der Bedingungen des Rembrandt'fchen Helldunkels. Die vorherrfchende und mafsgebende Farbe ift ein kräftiges Roth, anfangs Kirfchroth, fpäter mehr ein prächtiges Purpurroth, welches mit einem tiefen, fammetartigen Schwarzgrau contraftirt. Nur in gröfseren Compofitionen tritt daneben, namentlich in den erften Jahren, ein energifches Citrongelb oder Orangegelb als hellfter Lichtpunkt auf, den fpäter in der Regel ein fattes Weifs abgiebt. Daneben finden wir nur noch ein fehr tiefgeftimmtes Blau, feltener ein tiefes oder fchmutziges Grün und einzelne unbeftimmte in's Röthliche fallende Farben, wie ein Braunroth, ein Violettroth u. f. f. neben zahlreichen fchmutzigen braunen und grauen Tönen. Die verwandten Töne kommen auch in der Fleifchfarbe vor, jedoch faft nur angedeutet und in einen goldigen Ambraton getaucht, wie er ähnlich in Tizian's Gemälden vorkommt.

Freilich haben auch die farbigften diefer Bilder niemals eine Localfarbe aufzuweifen, die nur entfernt derjenigen gleich käme, welche die Gegenftände in der Wirklichkeit haben. Rembrandt's Helldunkel ift ja ein vorherrfchendes Dunkel, in welchem ein hell einbrechender Strahl nur theilweife und allmälig Licht verbreitet. Daffelbe modificirt daher die Erfcheinung der Farben zuweilen bis zur Negation derfelben. Die vollendete Durchbildung des Helldunkels diefer Epoche liegt aber grade in der weifen Enthaltung von fcharfen Contraften und dadurch auch in der Berückfichtigung der Localfarben in ihrer Erfcheinung.

In seiner Beleuchtung wählt der Künstler nur ausnahmsweise noch einfaches, hell einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, oder gar eine solche mehrfache Beleuchtungsart, wie er es in seinen Jugendwerken that; es ist vielmehr das poetische Licht seiner Phantasie — in seinen biblischen Darstellungen als überirdisches Licht von den heiligen Gestalten ausströmend —, eine künstlerische Abstraction des Abendlichtes, dessen milder, goldiger Schimmer selbst im tiefsten Dunkel seiner Bilder noch heimlich nachzittert.

Auch in der Behandlungsweise, im Farbenvortrag, zeigt sich das gleiche Bestreben nach Vermeidung derartig schroffer Gegensätze. Neben manchen Bildern der Sturm- und Drangperiode erscheinen die Gemälde dieser Zeit im Farbenauftrag sorgfältig durchgebildet und verschmolzen, neben jenen Werken vom Anfang der vierziger Jahre dagegen saftig und markig. Die Hauptsachen sind mit der höchsten Delicatesse vollendet, während das Untergeordnete nur breit skizzirend angedeutet ist.

Ich kann mich über diese grossartige, auch in der Zahl ihrer Werke — es werden ihrer gegen hundert noch erhalten sein — hochbedeutende Periode in der Entwickelung des Künstlers dennoch verhältnissmässig kurz fassen, da nicht nur die meisten Werke dieser Zeit zu seinen bekanntesten Schöpfungen gehören, sondern auch das, was über Rembrandt im Allgemeinen gesagt worden ist, den Künstler grade in dieser Zeit seines Schaffens charakterisirt und auf Grund desselben ausgesprochen wurde.

Schon am Eingange dieser Periode steht das bekannteste und gefeiertste unter allen Gemälden Rembrandt's, zugleich seine umfangreichste Schöpfung: der unter dem Namen der Nachtwache bekannte Auszug der Schützengilde von Amsterdam, im Ryksmuseum zu Amsterdam. Der Gegensatz gegen seine Vorgänger, zum Theil auch die eigen-

thümliche, faſt könnte man ſagen: Ausnahmeſtellung Rembrandt's innerhalb der holländiſchen Kunſt macht ſich kaum in einem andern Bilde ſo ſtark fühlbar wie in der »Nachtwache«. Es möchte ſchwer halten, ein zweites Gemälde namhaft zu machen, das uns ſo zwingend wie dieſes in die Wirklichkeit einführt und doch zugleich ſo überwältigend phantaſtiſch wirkt. Freilich geht die Wahl und Darſtellung des Moments über den einfachen Inhalt des Bildes, die Wiedergabe der Bildniſſe eines Amſterdamer Schützencorps, hinaus und beeinträchtigt denſelben dadurch ſogar in einem gewiſſen Grade. Die märchenhafte Beleuchtung und die belebte Situation, welche den Beſchauer ſo beſtricken, daſs er die Darſtellung eines weltgeſchichtlichen Ereigniſſes vor ſich zu ſehen glaubt, machen ſich theilweiſe auf Koſten der Individualität des Einzelnen geltend, welche den gleichen Portraitſtücken eines Hals oder van der Helſt das Haupterforderniſs war. Es iſt daher begreiflich, daſs die Schützen Amſterdam's ſich nicht noch ein zweites Mal mit einem ähnlichen Auftrage an den Meiſter wandten, und daſs zu verſchiedenen Zeiten das »Friedensmahl« von van der Helſt viel höher geſchätzt wurde als die demſelben gegenüberhängende »Nachtwache«, wie es Einzelnen auch jetzt noch höher ſteht.

In der Färbung iſt das Bild von hervorragendem Intereſſe, weil ſich der Meiſter hier wieder zu voller Farbigkeit bekennt; und zwar iſt die Farbengebung eine ganz ähnliche, nur nach dem Umfange und dem Reichthume der Darſtellung entſprechend mannigfaltigere, wie in dem bereits ein Jahr früher entſtandenen Dresdener Bilde »das Opfer Manoah's« (ſ. oben). Den Mittelpunkt der Lichtmaſſe bildet ein kräftiges Citrongelb; im übrigen herrſcht Roth in verſchiedenen Abtönungen vor, welches durch Schwarz und ein weniges Blau, ſowie durch neutrale graue und bräunliche Töne in ſeiner leuchtenden Wirkung noch gehoben wird.

Dem Umfange und Charakter des Bildes entſpricht auch die Ausführung: die kühne breite Pinſelführung und der trockene, in den Lichtern auſserordentlich paſtoſe Farbenauftrag.

In den hiſtoriſchen Motiven ſeiner eigenen Wahl ſehen wir den Künſtler ſonſt in dieſen und den nächſten Jahren noch mit Vorliebe im Kleinen ſchaffen; ja bis zum Jahre 1648 finden wir ausſchlieſslich Kabinetsbilder mit kleinen Figuren und einer entſprechend delicaten Behandlung. Das charakteriſtiſchſte, gefeiertſte dieſer Bilder iſt die »Ehebrecherin vor Chriſtus« in der National Gallery zu London, 1644 für Jan Six gemalt; alſo gewiſs ein Werk, in welchem Rembrandt ſein Beſtes zu leiſten bemüht war. In der Anordnung der zahlreichen ganz kleinen Figürchen innerhalb der weiten Tempelhalle, in der Beleuchtung dieſes Raumes, in der weichen zart verſchmelzenden Behandlung und der warmen leuchtenden Färbung, in welcher ein tiefes Purpurroth bereits vorherrſcht, iſt das Bild in der That ein Meiſterwerk; aber für die Handlung ſelbſt, für die Wiedergabe des eigentlichen Inhalts ſind die Figuren faſt zu klein und allzu zahlreich. Nach dieſer Richtung, in der meiſterhaften Schilderung tief empfundenen Gemüthslebens, gebe ich daher verſchiedenen einfacheren Compoſitionen aus den folgenden Jahren entſchieden den Vorzug. Unter ihnen ſtehen mehrere heilige Familien obenan: die eine, umfangreichere, vom Jahre 1645, in der Ermitage zu St. Petersburg; die andere, kleiner aber vielleicht noch vollendeter, aus dem folgenden Jahre 1646, in der Galerie zu Caſſel; ein drittes, nicht datirtes, aber offenbar etwa gleichzeitiges Bild von ziemlich gleicher Gröſse war in London auf der Winterexhibition 1882 von Mr. A. R. Boughton Knight ausgeſtellt. Das letztere Werk, einſt eine Perle der Galerie Orléans und in derſelben unter dem Namen »die Wiege« geſtochen, zeigt Maria mit Anna in einem Zimmer neben der Wiege ſitzend; im Schatten

kaum erkennbar eine Magd. Ein fchwerer brauner Firnifs hat die Wirkung diefes in feiner paftofen Behandlung ganz eigenthümlichen, durch feine Beleuchtung höchft reizvollen Bildes, leider wefentlich beeinträchtigt. Zwei gleichzeitige Copien, welche mir danach bekannt find, — die beffere, von einem tüchtigen Schüler Rembrandt's, im Privatbefitze zu Breslau, — beweifen den Eindruck, welchen das Bild auf die Zeitgenoffen des Künftler's ausübte. Die beiden anderen Bilder führen uns in die ärmliche Wohnung eines holländifchen Zimmermannes. Der Katalog der Caffeler Galerie erkennt daher in dem Bilde nur eine »Holzhackerfamilie«. Aber wenn auch in dem Caffeler Bilde die Engel fehlen, welche im Petersburger Bilde zum Kinde herabfchweben und über den Gegenftand keinerlei Zweifel laffen, fo wird doch durch die ganze Auffaffung und Anordnung die Abficht des Künftlers, hier mehr als ein einfaches Sittenbild zu geben, auf den erften Blick erfichtlich.

Zwei kleine Bildchen der Berliner Galerie (fehr mit Unrecht früher als Skizzen bezeichnet, da fie von grofser Vollendung der Durchführung find) fchliefsen fich diefen Darftellungen unmittelbar an: »Der Engel, welcher dem Jofeph im Traume erfcheint«, und der »blinde Tobias, welcher den Diebftahl der Ziege entdeckt«; Gegenftücke, datirt 1645. Namentlich das letztere ift ebenfo ergreifend durch die Deutlichkeit der einfachen Handlung wie durch das wunderbare, durch ein hohes Fenfter voll einfallende Licht des fcheidenden Tages, in welchem noch der Glanz der eben untergegangenen Sonne nachzittert. Wieder in die heilige Familie führt uns Rembrandt in zwei Compofitionen des Jahres 1646, beide die »Anbetung der Hirten« darftellend; die eine, in ihrer guten Erhaltung jetzt die anziehendere, in der National Gallery zu London, die andere in der Pinakothek zu München. Was aus dem zweiten Ge-

mälde, einer »Beſchneidung«, geworden iſt, welche der Künſtler gleich dem letztgenannten Bilde für den Prinzen Friedrich Heinrich im Anſchluſs an jene früher für ihn ausgeführte Paſſionsfolge malte, vermag ich nicht zu ſagen. Schon im vorigen Jahrhundert befand ſich dieſelbe nicht mehr in der Düſſeldorfer Galerie. Doch iſt es nicht unwahrſcheinlich, daſs eine unter Rembrandt's Namen gehende »Beſchneidung« in der Galerie zu Braunſchweig, eine alte Copie dieſes Bildes ſei, da das Gegenſtück derſelben eine Schulcopie der Grablegung aus jener Paſſionsfolge bildet.

Die poetiſche Art, in welcher Rembrandt dieſe einfachen Schilderungen aus dem Leben der heiligen Familie gewiſſermaſsen zu Hymnen auf die Heiligkeit der Familie geſtaltet, iſt gewiſs für ihn ſelbſt als Republikaner und Reformirten wie für ſein Volk und Land ein charakteriſtiſches Zeichen. Daſs wir dieſen Motiven, in denen der Zauber des Familienlebens und der Häuslichkeit mit einer unübertroffenen Poeſie wiedergegeben iſt, grade jetzt, in dem Jahre unmittelbar nach dem Tode ſeiner Gattin, begegnen, iſt uns ein Beweis, wie tief er das Zuſammenleben mit ihr empfand und wie ſtark die ſchmerzliche Erinnerung an daſſelbe in ihm nachlebte. Daher auch jener elegiſche Zug, der in allen dieſen Schilderungen ſtillen Familienglücks leiſe anklingt.

Im gleichen Geiſte wie die eben genannten Bilder empfunden und gemalt iſt ein kleines Juwel der Bridgewater Gallery in London, »Hanna und Samuel im Tempel«, aus dem Jahre 1648; ein Bild von leuchtend goldiger Färbung, köſtlichem Helldunkel und höchſt geiſtreichem, paſtoſem Farbenauftrag.

Von gleicher Empfindung, gleicher Einfachheit und rührender Innigkeit der Gefühlsſchilderung ſind auch zwei Darſtellungen ein und deſſelben Gegenſtandes, »Chriſtus in Emmaus«, aus demſelben Jahre 1648: das eine im Louvre,

das andere umfangreichere Bild in der Galerie zu Kopenhagen. In beiden Bildern ift derfelbe Moment gewählt und in fehr ähnlicher Weife dargeftellt, wie Chriftus bei Tifche das Brod bricht und die beiden Jünger ihren Meifter daran erkennen. Beide Bilder ftehen daher wohl in einer beftimmten Beziehung zu einander: muthmafslich wurde das zweite dem Künftler von einem Liebhaber, der das erfte gefehen hatte, in Auftrag gegeben. Eine dritte Darftellung des gleichen Vorwurfs kennen wir nur noch aus einer Radirung bei Houbraken; faft gleichzeitig (1654) hat Rembrandt denfelben auch in einer eigenen Radirung behandelt. Kaum ein anderer Künftler hat je in derfelben Zeit diefelbe Aufgabe in fo mannigfacher Weife zu löfen verftanden. Jene beiden Gemälde des Louvre und der Kopenhagener Galerie gehören, jedes in feiner Art, zu den einfachften, aber zugleich lebendigften und ergreifendften Schöpfungen Rembrandt's. Beide find fchon matter und weniger brillant in der Färbung als die ebengenannten Darftellungen der heiligen Familie: Roth und Gelb treten hier und da in einzelnen wirkungsvollen Tönen, neben grauen und bräunlichen Farben auf, aber nicht mehr als kräftige beftimmte Localfarbe. Im Kopenhagener Bilde ift, ähnlich wie in der heiligen Familie in Caffel, durch einen zurückgezogenen Vorhang vor dem Bilde die Scene dem Befchauer wie auf der Bühne vorgeführt.

Aus dem gleichen Jahre 1648 befitzt der Louvre noch eine andere gröfsere Compofition von ähnlicher Schönheit, den »barmherzigen Samariter«. Rembrandt hat hier, wie in dem kleinen Jugendbilde deffelben Gegenftandes bei Sir Richard Wallace, welches manche intereffante Vergleichungspunkte mit diefem Gemälde bietet, in origineller Weife den Moment gewählt, wo der Samariter feinen Verwundeten dem Wirthe zur Pflege überantwortet, und uns darin gleichfam »eine Schule der Nächftenliebe, — wie fich Koloff ausdrückt —

ein vollſtändiges Formular der barmherzigen That des Samariters gegeben, da es ſowohl die unmittelbare Wirkung für den Verwundeten, als den mittelbaren Einfluſs auf alle Mitbetheiligte ausdrückt«. Die Färbung iſt, der Abendſtimmung entſprechend, noch ſtärker dem tiefen und warmen rothbraunen Ton untergeordnet, der hier ausnahmsweiſe bereits etwas in das Branſtige fällt.

Die Theilnahme des Künſtlers an dem groſsen Ereigniſſe, welches im Jahre 1648 in ganz Europa begrüſst, nirgends aber ſo freudig gefeiert wurde als in Holland, dem Abſchluſs des Weſtfäliſchen Friedens, iſt uns durch ein intereſſantes Gemälde bezeugt, welches jetzt im Beſitze des Muſeums Boymans zu Rotterdam ſich befindet. »De Eendracht van't Land« iſt auch als allegoriſche Darſtellung eine ausnahmsweiſe verſtändliche, ja ſelbſt anziehende Schöpfung des Meiſters. Ob dieſe unfertige Skizze, in einem leuchtend lichtbraunen Tone, als Entwurf für ein groſses Gemälde oder als Vorlage für eine Radirung dienen ſollte, iſt jetzt nicht zu entſcheiden, da wir dafür auf dieſes Werk allein angewieſen ſind, welches ſich 1657 mit in der Verſteigerung von Rembrandt's Habe befand.

In allen dieſen Gemälden ſind die Figuren in drittel oder viertel Lebensgröſse, ausnahmsweiſe auch noch kleiner, genommen; erſt um das Jahr 1650 finden wir wieder hiſtoriſche Gemälde mit lebensgroſsen Figuren, und zwar bleiben dieſelben fortan die Regel. Soweit dieſelben noch der Epoche angehören, die wir hier betrachten, ſind ſie leider faſt ausnahmslos ohne Daten; wir können deſshalb ihre Reihenfolge nicht ſo genau beſtimmen, als Rembrandt's übrige Gemälde, und gewinnen daher für Rembrandt's Thätigkeit im Anfang der fünfziger Jahre, da auch nur wenige datirte Bildniſſe vorkommen, ein weniger klares und vollſtändiges Bild. Die Mehrzahl der Gemälde hiſtoriſchen Inhalts, welche

wir nach dem Vergleich mit vorausgehenden und nachfolgenden Werken, diefen Jahren, dem Zeitraum von 1649 bis 1653, zufchreiben zu dürfen glauben, befitzt die Galerie der Ermitage. Sie kommen fämmtlich der Gruppe von Bildern, die wir eben befprochen haben, nicht gleich oder nur nahe; ja mehrere find fo gering, dafs ihre Aechtheit angezweifelt worden ift.

Dies ift zunächft der Fall mit einem Gemälde, welches der Katalog der Ermitage als »eine fromme Alte mit ihrem Kinde« befchreibt, beftimmter wohl (nach dem Vergleiche mit dem oben genannten kleinen Bilde in der Bridgewater Gallery) als »Hanna und Samuel« zu bezeichnen. Obgleich von ähnlich inniger Auffaffung wie diefes Bildchen, ift die Anordnung, wie der Kopf des Kindes im Schofse der Mutter ruht, die kühle und fchwere Färbung, die theilweife kleinliche Behandlung für Rembrandt, zumal in diefer fpäteren Zeit, befremdend. Ein gröfseres Gemälde, der »Sturz des Haman« erfcheint dagegen grade in der Behandlung als ein zweifellofes und charakteriftifches Werk Rembrandt's diefer Zeit; in der Anordnung der Figuren wie im Ausdruck ift es aber für den Meifter auffallend nüchtern und lahm. Wenn in Bezug auf die Aechtheit diefer beiden Gemälde Zweifel laut werden, ift dies fehr begreiflich; dafs aber Waagen ein drittes Gemälde der Ermitage aus diefer Zeit, »den blutigen Rock des Jofeph« dem Rembrandt abfpricht und es für eine Arbeit des Eeckhout erklärt, war mir vor dem Bilde unverftändlich. Denn daffelbe ift grade ein fehr charakteriftifches und fchönes Werk diefer Zeit: nicht nur in der weichen, noch verfchmolzenen Behandlung und der Färbung mit ihren eigenthümlichen mattrothen und gelblichen Tönen, fondern namentlich auch in der Auffaffung. Die Handlung läfst fich nicht klarer und zugleich lebendiger und ergreifender fchildern, als durch die verlegene Beredfamkeit der beiden

älteren Söhne und das Entfetzen und den Schmerz des Vaters, welche durch die kindliche Theilnahmlofigkeit des kleinen Benjamin nur um fo ftärker in's Licht gefetzt werden. Störend wirken nur die modernen Anfätze an den Seiten des Bildes.

Ein Hauptwerk des Meifters — wie die vorgenannten auch in lebensgrofsen Figuren bis zu den Knieen — ift fodann der »Abraham, welcher die Engel bewirthet«. Wie Abraham gefpannt der Erzählung des einen Erzengels folgt, während die anderen beiden die Wirkung feiner Rede auf den Patriarchen beobachten, ift ebenfo lebendig und doch einfach wiedergegeben, wie der Gegenfatz des würdigen Greifes gegen die fchönen blonden Jünglingsgeftalten von einer bei Rembrandt ausnahmsweife anfprechenden Wirkung ift. Die Behandlung ift auffallend forgfältig und verfchmolzen für diefe Zeit, die Färbung klar und durch die wallenden weifsen Gewänder der zwei Erzengel von einem ganz eigenthümlichen Reize.

Unter die hiftorifchen Gemälde müffen wir wohl auch ein anderes Werk diefer Zeit einreihen, welches in der Ermitage als das »Bildnifs eines jungen Kriegers« aufgeführt ift und früher fogar als Alexander der Grofse bezeichnet war. Denn nach dem Gorgonenhaupte auf dem Schilde, der Eule als Schmuck des Helms und den langen Locken dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, dafs der Künftler in diefem Mannweibe eine Minerva fchildern wollte. Die Behandlung zeigt die breite und weiche Pinfelführung, die Beleuchtung das matte und mehr gleichmäfsige Licht, wie die bisher genannten Bilder, welche wir um das Jahr 1650 gruppirt haben.

Als ein charakteriftifches und befonders anziehendes Bild diefer Zeit erfchien mir auch der »Pilatus, im Begriff fich die Hände zu wafchen«, im Befitz von Lord Mount-

Temple zu Broadlands, einft Lord Palmerfton's Eigenthum. Hier herrfcht diefelbe aufserordentliche Einfachheit in der Anordnung, diefelbe ausdrucksvolle Ruhe in den anziehenden Geftalten — im entfchiedenen Gegenfatze gegen die berühmte Radirung des grofsen Ecce homo vom Jahre 1636 — und die gleiche unbeftimmte Färbung bei mattem gelblichen Licht wie im »Abraham mit den Engeln« und im »blutigen Rock«.

Eine mythologifche Darftellung, welche neben dem Namen die Jahreszahl 1649 trägt, »Vertumnus und Pomona« in der Galerie der Kunftfreunde zu Prag, ift in neuefter Zeit als ein Werk Rembrandt's angezweifelt und dem A. de Gelder zugefchrieben worden. In der That ift das Bild, welches im vorigen Jahrhundert fich in verfchiedenen Parifer Sammlungen nach den Preifen, welche es auf den Verfteigerungen erzielte, eines befondern Rufes erfreut haben mufs, fchon in der Sammlung Le Brun als A. de Gelder verkauft worden. Doch geftehe ich, dafs mir vor dem Bilde felbft, als ich es vor etwa zehn Jahren fah, keine Zweifel an der Aechtheit aufgeftiegen find, abgefehen davon, dafs die Bezeichnung einen durchaus ächten Eindruck macht. Die für A. de Gelder charakteriftifche, etwas trübe, eintönige Färbung und die breite Malweife find ja auch Merkmale für diefe Epoche feines Lehrers; und der etwas gefuchte Liebreiz in den jugendlichen, von einem breiten Hute befchatteten Zügen der Pomona fpricht auch nicht gegen Rembrandt. Den wefenlofen Geftalten und dem manierirt kecken Farbenauftrag des A. de Gelder gegenüber erfchien mir das Bild viel zu meifterlich.

Diefer beträchtlichen Zahl von Compofitionen mit lebensgrofsen Figuren ftehen nur zwei gleichzeitige hiftorifche Gemälde mit kleineren Figuren gegenüber. Das eine, geringere, im Befitz von Sir Edmund Lechmere, ftellt

ein Geficht des Daniels dar: der Engel Gabriel zeigt dem in Ehrfurcht niedergefunkenen Propheten einen Bock jenfeits eines zerklüfteten Baches [1]). Dagegen ift der »Chriftus als Gärtner« von 1651 in der Braunfchweiger Galerie durch Adel und Innigkeit der Empfindung wie durch Feinheit des von der Geftalt des Auferftandenen ausgehenden Lichts und der Färbung innerhalb des nächtlichen Dunkels eines der anziehendften Werke diefer Zeit.

Gemeinfam ift diefen Gemälden vom Anfange der fünfziger Jahre eine mehr oder weniger matte und eintönige Färbung und eine gewiffe Lahmheit in der Anordnung und Bewegung, welche durch die Vorliebe für lebensgrofse Figuren noch verftärkt wird. Auch der Umftand, dafs die Figuren regelmäfsig nur bis zu den Knieen gefehen find, wirkt bei den meiften Bildern nicht vortheilhaft. Diefe Eigenthümlichkeiten treten um die Mitte und in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, wie wir fpäter fehen werden, noch wefentlich verftärkt hervor. Aber wie auch in diefen Jahren einzelne Bilder von diefem Gefammteindrucke eine vortheilhafte Ausnahme machen, fo ftehen insbefondere die Werke des Jahres 1654 zwifchen der eben befprochenen und jener folgenden Epoche ganz eigenthümlich da durch die Leuchtkraft und Brillanz der Farbe wie durch die Energie der Auffaffung und Behandlung. Auch durch ihre Zahl erfcheinen diefe Leiftungen des Künftlers wahrhaft ftaunenswerth. Die Gemälde diefes Jahres gehören daher faft ausnahmslos zu den Meifterwerken Rembrandt's. Datirte Bilder hiftorifchen Gegenftandes fehlen uns zwar — eine befondere Klaffe abgerechnet, auf die wir fogleich näher eingehen werden —; doch glaube ich nach Behandlung und Färbung wenigftens zwei

[1]) Daniel, Cap. 8; eine Zeichnung zu dem Bilde im Kabinet des Dresdener Mufeums.

Gemälde mit bibliſchen Motiven um das Jahr 1654 ſetzen zu dürfen: Das »Gaſtmahl des Judas Maccabäus« in der Galerie zu Stockholm und »Joſeph von Potiphars Frau verklagt« bei Sir John Neeld in Grittleton Houſe.

Das erſtgenannte Bild, in Auffaſſung und Anordnung ſowie darin, daſs die Figuren bis zu den Knieen geſehen ſind, den bisher beſprochenen Bildern noch eng verwandt, iſt ſeinem Umfange nach das gröſste Bild nächſt der »Nachtwache«; es miſst etwa 3 Meter in der Breite bei 2 Metern in der Höhe. Der Katalog führt das Bild unter der Benennung »Der Schwur des Ziska« auf. Auf die Bedenken gegen dieſe Bezeichnung hatte ich ſchon früher einmal aufmerkſam gemacht und dabei ausgeſprochen, daſs ſehr wahrſcheinlich ein bibliſches Motiv in dem Bilde zu ſuchen ſei, welches ich jedoch nicht zu erklären vermochte. Herr Profeſſor Anton Springer hatte die Freundlichkeit mir die wahrſcheinliche Deutung deſſelben mitzutheilen. Dargeſtellt ſcheint das Geſicht des Judas Maccabäus, wie ihm Jeremias in Gegenwart des alten Onias das heilige Schwert überreicht, damit er ſeine Feinde mit demſelben ſchlagen ſolle. Spricht ſchon im Allgemeinen der Umſtand gegen die alte Benennung, daſs Rembrandt Motive aus der neueren Geſchichte überhaupt nicht dargeſtellt hat (jene oben erwähnte, ganz eigenartige Allegorie auf den Frieden zu Münſter ausgenommen), ſo ſchlieſst das halborientaliſche Koſtüm, der angeheiterte Zuſtand mehrerer der Tiſchgenoſſen, die Form des Bechers, der einer antiken Trinkſchale nachgebildet iſt, die Deutung auf den Schwur Ziska's und ſeiner Genoſſen über dem Altarkelch gradezu aus. Wohl aber paſſen dieſe Umſtände auf jene Scene der Maccabäergeſchichte und auf Rembrandt's Auffaſſung des Alten Teſtaments überhaupt.

Der Katalog nennt das Bild eine Skizze; richtiger wäre es als »unfertig« zu bezeichnen, wie dies, abgeſehen von der

flüchtigen Breite der Pinfelführung, aus dem dünnen Farbenauftrag und der allzu grofsen Helligkeit der Schatten hervorgeht. Auch der Umftand, dafs das Bild keine Bezeichnung trägt, fpricht mit dafür. In feinem unfertigen Zuftande, der uns zugleich einen intereffanten Einblick in das malerifche Verfahren des Künftlers bietet, ift das Bild eines der hervorragendften Werke Rembrandt's: energifch angelegt, klar in Färbung, von einer unheimlich grofsartigen Wirkung.

Das zweite Gemälde, welches wir in oder um das Jahr 1654 fetzen zu dürfen glaubten, ift das Bild im Grittleton Houfe. Weniger umfangreich als die meiften bisher genannten Bilder diefer Zeit, hat es vor denfelben den Vorzug, dafs die Figuren bis zu den Füfsen und in weniger als halber Lebensgröfse genommen find. Ausdrucksvoll und fprechend in der Erzählung des Vorganges, möchte das Bild in geiftvoller Behandlung, Pracht der Farbe und frappanter Wirkung kaum von einem anderen Werke des Meifters übertroffen werden. Insbefondere ift die Färbung von ganz überwältigender Wirkung: wie das Licht, das voll auf das weifse Linnen des Bettes fällt, fich über das kirfchrothe Kleid der Frau und das purpurrothe Kiffen ihres Stuhles verbreitet, deren Pracht durch die unbeftimmten gelblichen Töne in Potiphars Kleid und in einem ähnlich gefärbten bunten Gewande zu den Füfsen der Frau gehoben werden und in dem tiefblauen Betthimmel ein köftliches malerifches Gegengewicht finden. Dabei find die Farben von einer Kraft und Harmonie, dafs die Wirkung an eine mufikalifche Schöpfung anklingt. Solche Bilder waren das Vorbild für Nicolaus Maas und zum Theil auch für Gabriel Metfu.

Wir ſind bereits in der vorigen Epoche des Künſtlers einer Gruppe von Gemälden begegnet, worin ſich derſelbe die Aufgabe ſtellte, den nackten weiblichen Körper maleriſch zu verherrlichen, und ſind dabei näher auf die Eigenthümlichkeit ſeiner Auffaſſung und ſeiner Mittel zur Löſung dieſer Aufgabe eingegangen. Auch in dieſer Periode, und zwar beſonders am Ausgange derſelben, begegnen wir wieder einer Reihe von Gemälden, die, dem Geſchmacke der Landsleute des »Vaters« Cats entſprechend, wieder faſt ausnahmslos ihre Motive der Bibel, dem Alten Teſtamente, entlehnen. Dieſe Bilder ſtehen zu den älteren Darſtellungen derſelben Art in dem gleichen Verhältniſs, wie dieſe Phaſe der künſtleriſchen Entwickelung Rembrandt's zu der vorausgehenden: ſie ſind die höchſte Vollendung deſſen, was er in den früheren Gemälden angeſtrebt hatte.

Der ſchönen Bathſeba bei Baron Steengracht im Haag vom Jahre 1643, welche wir ſchon in der vorigen Epoche beſprochen haben, die aber mit gleichem Recht auch hier ihren Platz finden würde, ſteht eine gröſsere »Suſanna« im Beſitz von Sir Edmund Lechmere in The Rhydd noch nahe; einſt nebſt zwei anderen Gemälden Rembrandt's in derſelben Galerie der Schmuck von Sir Joſuah Reynolds' Sammlung. Das Bild trägt die Jahreszahl 1647. Einer der beiden Greiſe, die von hinten aus einer Grotte heraustreten, iſt im Begriff, das weiſse Laken der in das Bad ſteigenden Suſanna zu entreiſsen. Dieſe ſchaut, erſchreckt über die plötzliche Störung, deren Urſache ſie noch nicht kennt, ängſtlich aus dem Bilde heraus. Vorn rechts liegen die Kleider der Badenden, unter denen ein prächtig kirſchrother Mantel hervorleuchtet. Links über dem Waſſerſpiegel erkennt man mit Mühe bei dem Abenddunkel einen phantaſtiſchen Palaſt mit maſſigem Thurm. In der Pracht und Leuchtkraft der Färbung, in der verſchmolzenen, geiſtvollen Behand-

lung, in der wunderbaren Wirkung des Helldunkels steht das Bild auf gleicher Höhe mit den beiden heiligen Familien in Petersburg und Cassel; doch übertrifft es dieselben noch in der mysteriösen Wirkung des Helldunkels. In der Zeichnung, in der weichen Modellirung des Fleisches, in der landschaftlichen Stimmung ist es gleichfalls eine der vollendetsten Leistungen des Künstlers [1]).

Dafs Rembrandt in der That bestrebt war, in diesem Bilde sein Bestes zu leisten, dafür sind uns die Zeugnisse noch in zwei Vorarbeiten für dasselbe erhalten. Der Portraitmaler Bonnat in Paris besitzt das kleine, geistvoll behandelte Brustbild eines nackten Mädchens, welches die Studie zu der Susanna bei Sir E. Lechmere ist (1880 in der Versteigerung His de la Salle erworben). Aufserdem hat der Louvre mit der Sammlung La Caze ein Gemälde Rembrandt's erhalten, welches die in das Bad steigende Susanna fast genau in der Stellung und Gröfse zeigt wie die Composition im Rhydd. Wir haben es auch hier offenbar mit einer Studie oder Skizze für dieses Werk zu thun, die aber der Meister durch die landschaftliche Umgebung und die mysteriöse Beleuchtung zu einem stimmungsvollen Bilde für sich gestaltet hat. Die Färbung ist einförmiger bräunlich und etwas düsterer, die Behandlung — dem Zwecke entsprechend — flüchtiger und skizzenhafter.

Sieben Jahre später, im Jahre 1654, begegnen wir wieder zwei datirten Bildern dieser Art. Die »Badende« in der National Gallery zu London, ein junges Mädchen, welches ihre Kleider am Ufer abgelegt hat und im Begriff, tiefer in das Wasser zu gehen, das Hemd hoch zieht, zeigt die Figur ungefähr in gleicher Gröfse wie das Bild im Rhydd,

---

[1]) Vosmaer führt das Bild, das durch Earlom's Schwarzkunstblatt bekannt ist, ohne Angabe des Besitzers irrthümlich unter dem Jahre 1641 auf.

etwa in drittel Lebensgröſse. Die anziehenden Züge des Köpfchens, die jugendlich keuſchen Formen des Körpers, die warme Fleiſchfarbe, die ſich leuchtend von dem weiſsen Linnen des Hemdes und auf dem ſchmutzig braunen Grunde abheben, die weiche, »ſchmadderige« Behandlung laſſen dieſes nach ſeinem Motive weit anſpruchsloſere Werk doch als ein würdiges Seitenſtück zu der eben genannten Suſanna erſcheinen.

In der groſsen »Bathſeba« aus dem gleichen Jahre 1654, welche der Louvre 1869 mit der Sammlung La Caze geſchenkt erhielt, ſtellt ſich der Künſtler — in ähnlicher Weiſe wie ſchon in der ſogenannten Danae von 1636 — die Aufgabe, die Reize des weiblichen Körpers an ſich wiederzugeben, ohne denſelben noch ein beſonderes Intereſſe durch das Motiv oder die Compoſition zu geben; ja theilweiſe verzichtet er hier ſelbſt auf eine pikante Beleuchtung. Deſshalb giebt Rembrandt hier auch die Geſtalt in voller Lebensgröſse und wählt das Motiv ſo einfach und ſelbſt proſaiſch als möglich: die jüdiſche Schöne, die völlig unbekleidet auf ihrem weiſsen Hemde über einer rothen Decke ſitzt, neben ſich das barock gemuſterte Goldbrokatkleid, läſst ſich von einer alten Frau die Nägel ſchneiden. Eine Korallenkette im Haar und ein rothes Band um den Hals bilden den einzigen koketten Schmuck. Die Zeichnung iſt vorzüglich, die Modellirung meiſterhaft, das Fleiſch iſt von einer Wahrheit und Leuchtkraft, die ſich der Carnation eines Tizian und Giorgione nähert. Da auch die Formen jugendlich und anſprechend ſind und noch durch das feine Helldunkel gehoben werden, ſo darf ſich das Bild, trotz ſeines holländiſch-proſaiſchen Motives, in ſeiner Geſammtwirkung mit Tizian's und Correggio's nackten Frauengeſtalten meſſen.

Smith erwähnt noch einer Suſanna aus dem Jahre 1653, ein kleines »herrliches« Gemälde aus Sir Joſuah Reynolds'

Sammlung, welches 1836 im Befitz von Mr. Yates in England war. Wer jetzt der Befitzer diefes Bildes ift, habe ich nicht ermitteln können.

Diefer Blüthezeit im Leben und in der Kunft Rembrandt's gehören auch faft alle landfchaftlichen Gemälde an, welche uns von ihm erhalten find. Nur zwei der mir bekannten Landfchaften tragen Daten: die kleine Eislandfchaft in Caffel die Jahreszahl 1646 und die Ruhe auf der Flucht in Stourhead Houfe die Jahreszahl 1647. Etwa gleichzeitig haben wir nach der Verwandtfchaft mit diefen Bildern wie nach ihrem allgemeinen Charakter auch die meiften anderen Gemälde mit rein landfchaftlichen Motiven zu fetzen; nur zwei derfelben fcheinen dem Ende diefer Epoche oder der Mitte der fünfziger Jahre anzugehören, wie andererfeits zwei bereits genannte Landfchaften dem Anfange derfelben oder dem Ende der vorausgehenden Entwickelung des Künftlers zuzufchreiben find, die Braunfchweiger Gewitterlandfchaft und wahrfcheinlich auch die »Findung Mofis« bei Sir Robert Peel.

Die Landfchaften nehmen unter den Werken Rembrandt's einen ganz eigenthümlichen Platz ein. Für den, welcher in den Gemälden des Meifters nur einen platten Realismus zu entdecken vermag, müffen fie pfychologifch völlig räthfelhafte Leiftungen des Künftlers fein. Wem aber aus Rembrandt's Schöpfungen die dichterifche Anordnung und Beleuchtung in's Auge fällt und zum Herzen fpricht, der wird grade an feinen landfchaftlichen Gemälden fich klar bewufst werden, wie der Künftler überall das in der Natur Gefchaute in wahrhaft poetifchem Geifte zum tief empfundenen Kunftwerke umfchafft.

Grade in der Landfchaft, von der man nach der Auffaffung feiner Landsleute anzunehmen verfucht wäre, dafs auch Rembrandt diefelbe befonders naturaliftifch empfunden und wiedergegeben hätte, ift er am meiften Idealift, ift er wahrer Naturdichter. Allerdings hat auch Rembrandt uns Zeugniffe genug hinterlaffen, wie treu und naiv er den landfchaftlichen Charakter feines Heimathslandes wiederzugeben verfteht; aber diefe malerifchen Anfichten, diefe Studien, die der Künftler machte, wo er ging und ftand, finden wir nur unter feinen Zeichnungen und Radirungen. Keines feiner Gemälde hat auch nur entfernt jenen einfachen vedutenartigen Charakter, wie ihn die ältere Landfchafterfchule Hollands durchweg aufweift. Selbft wenn er einmal, wie in dem »Kanal mit Schlittfchuhläufern« in der Galerie zu Caffel, ein ganz einfaches Motiv feiner Heimath treu wiedergiebt, werden wir vor dem Bilde kaum an Holland erinnert werden. Auch die Schönheit im Zufammenklang der Linien und Formen, wie fie ein Claude oder die beiden Pouffin in der Natur entdecken, oder das heitere Farbenconcert, welches Rubens' farbenfreudiges Talent aus der Landfchaft zu componiren verfteht, fucht und entdeckt Rembrandt nicht in der Natur. Vielmehr ift es auch hier das feelifche Leben, ift es die Stimmung in der Landfchaft, die der Meifter zum Ausdruck zu bringen bemüht ift. Das Naturleben zu belaufchen, und die Stimmungen, welche die Temperamente, welche Jahres- und Tageszeit, Sonnenfchein und Regen, Sturm oder Ruhe der Natur in der menfchlichen Seele hervorrufen, malerifch zum Ausdruck zu bringen, hat Rembrandt zuerft völlig bewufst fich zur Aufgabe gefetzt; und zwar hat er diefe fo ergreifend und grofsartig gelöft, wie kein anderer Künftler. In diefem geheimnifsvollen Verkehr mit dem Naturgeift mufs Rembrandt der erfte und gröfste moderne Landfchaftsmaler genannt werden. Daher machen die wenigen Landfchaften, welche von ihm erhalten

find, felbft auf diejenigen Befchauer, denen Rembrandt's Kunftweife fonft nicht fympathifch ift, den tiefften Eindruck.

Unter den Landfchaftsgemälden, welche man als Werke Rembrandt's angefprochen hat, ift die Mehrzahl nicht von Rembrandt, fondern von Schülern oder verwandten Künftlern. Die Werke des R. Roghman und des Ph. de Koninck[1]) hat die neuere Kritik erkannt und bereits aus dem Malerwerk Rembrandt's ausgefchieden. Dagegen zählt auch Vosmaer noch die Arbeiten eines Hercules Seghers (wie die kleine flache Landfchaft aus der Suermondt'fchen Sammlung in der Berliner Galerie und die grofsartig ftimmungsvolle Gebirgslandfchaft in den Uffizien), fowie die Landfchaften eines Arend de Gelder (»Boas und Ruth« in der Berliner Galerie und wahrfcheinlich auch »die Mühle« in Dresden) und eines Doomer unter Rembrandt's Namen auf. Und andere Meifter der Schule und Nachfolge Rembrandt's, wie Leupenius, Farnerius und felbft J. Livens find bisher nur als Zeichner und Radirer, nicht aber in ihrer Thätigkeit als Landfchaftsmaler von ihrem grofsen Meifter getrennt worden, da fich leider bis jetzt bezeichnete landfchaftliche Gemälde von ihnen noch nicht nachweifen liefsen. Dem einen oder anderen diefer Künftler werden die dem Rembrandt zugefchriebene Landfchaft mit dem jungen Tobias in der National Gallery zu London, der kleine Waldesfaum bei der Baronefs Burdett-Coutts in London, ein ähnliches Bild in der

[1]) Nur das Meifterwerk diefes grofsen Schülers von Rembrandt, die grofse Flachlandfchaft bei Lord Overstone, wird noch immer als ein Werk feines Lehrers bezeichnet; auch von Vosmaer, der unbegreiflicher Weife auch die rohe Fälfchung in der Pinakothek zu München noch als ein ächtes Werk Rembrandt's aufführt. Im Handel find mir bisher niemals ächte Landfchaften von Rembrandt vorgekommen; freilich find manche als folche felbft von Kennern wie Waagen (Landfchaft bei Dr. Kosloff in Petersburg, fpäter auf der Verfteigerung Demidoff) oder Vosmaer (Landfchaft mit Juda und Thamar bei Miethke in Wien) angefprochen worden.

1879 zu London verſteigerten Sammlung Fuller-Maitland u. a. m. zugeſchrieben werden müſſen.

Auch nach Abzug aller dieſer mit Unrecht dem Rembrandt zugeſchriebenen Landſchaften bleibt doch noch etwa ein Dutzend ächter Landſchaftsgemälde von ſeiner Hand. Da ſie faſt ausnahmslos in Privatſammlungen oder kleineren und wenig bekannten Galerien ſich befinden, ſind ſie zum groſsen Theil bisher unberückſichtigt geblieben; und eben deshalb iſt Rembrandt als Landſchaftsmaler noch ſo wenig und ſo ungenügend gewürdigt worden.

Zwei der hierher gehörigen Werke des Meiſters ſind bereits genannt worden, die »Landſchaft mit der Findung Moſis« in der Sammlung Peel und die »Gewitterlandſchaft« in der Braunſchweiger Galerie. Beide glaubten wir in den Anfang der vierziger Jahre ſetzen zu müſſen. Aus dem Jahre 1646 (und nicht 1636, wie man irrthümlich bisher geleſen hat) datirt ſodann die kleine »Winterlandſchaft mit Schlittſchuhläufern« in der Galerie zu Caſſel, das anſpruchsloſeſte Stückchen Erde, das ſich ein Künſtler zum Vorwurf wählen kann; und doch heimelt uns daſſelbe an wie die Idylle eines kalten klaren Wintertages. Leuchtend in den kräftigen Farben, mit voll einfallendem Licht und von höchſt geiſtvoll breiter Behandlung trotz dem kleinen Raum, iſt das Bild ein charakteriſtiſches, ſchönes Werk dieſer an Meiſterwerken aller Art ſo reichen Jahre.

Aus dem folgenden Jahre 1647 ſtammt ſodann ein anderes, ebenſo anſpruchsloſes, aber mehr ſkizzenhaftes Bildchen von ähnlich originellem Reiz, die »Ruhe auf der Flucht« bei Sir Henry Hoare in Stourhead House, wo es ſonderbarer Weiſe die Bezeichnung »the gipsies« führt. Die Compoſition iſt offenbar unmittelbar durch eine der bekannten Darſtellungen deſſelben Motivs von Adam Elsheimer angeregt. Aber was Elsheimer vorſchwebt und was dieſer mit miniatur-

artiger Durchführung auszudrücken ſich abmüht, giebt Rembrandt in wenigen groſsen Pinſelſtrichen. Der Zauber einer ſtillen Mondnacht mit ihrer unendlichen Ruhe und dem milden Licht, das in der glatten Fläche eines Sees ſich ſpiegelt, beſchleicht den Beſchauer mit ſeiner wohlthätigen und zugleich phantaſtiſchen Wirkung. Nächtliches Dunkel iſt über das Bild ausgebreitet; und doch iſt daſſelbe ſo klar und durchſichtig gehalten, wie es auch der Meiſter des Helldunkels nur in ſeiner glücklichſten Periode wiederzugeben verſteht.

Auſser dieſen beiden Landſchaften trägt keine andere, ſoweit mir bekannt, eine Jahreszahl; ja mehrere Landſchaftsbilder haben nicht einmal die Namensinſchrift des Meiſters aufzuweiſen. Eine Gruppe derſelben, gleichfalls dem Umfang nach wenig bedeutend, gehört der Zeit ihrer Entſtehung nach augenſcheinlich noch vor die beiden ebengenannten Bilder, wenn auch nur um wenige Jahre. Es ſind dies »der Kanal« im Beſitz des Marquis of Lansdowne in Bowood, beſonders einfach im Motiv, die »Fluſsmündung« in der Galerie zu Oldenburg und die »bergige Landſchaft bei heranziehendem Gewitter« im Beſitz von Sir Richard Wallace in London; ſämmtlich von groſser, faſt unheimlicher Wirkung des grell aus düſteren Wolken hervorbrechenden Sonnenlichtes, in leuchtend hellbraunem Tone, faſt einfarbig und von breiteſter geiſtvoller Behandlung. Das letztgenannte Bild ſteht, auch in der Compoſition und Färbung, der Braunſchweiger Gewitterlandſchaft ſehr nahe. Ein ganz kleines, etwa gleichzeitiges Bildchen, eine holländiſche Landſchaft mit einer Steinbrücke im Vordergrunde und einer Stadt in der Ferne, im Beſitz des Earl Northbrook in London, wirkt durch den ſchmutzigen Firniſs, welcher die düſtere Stimmung des Bildes noch verſtärkt, jetzt etwas trübe und branſtig, ſodaſs man an der Aechtheit irre werden könnte.

Am meiften gefeiert ift unter den Landfchaften des Meifters, feitdem Caffels Kunftfchätze wieder dem Publicum erfchloffen und bekannt geworden find, das »Schlofs auf dem Berge« in der Caffeler Galerie, nach der tiefen aber leuchtenden Färbung, der weichen und breiten Behandlung ein Werk aus dem Ende der vierziger Jahre. Eben ift die Sonnenfcheibe hinter dem Hügel herabgeftiegen; noch vergolden ihre Strahlen die phantaftifchen Ruinen eines alten Schloffes auf der Höhe, und der Horizont ftrahlt noch die warme Gluth des Tages aus, während vorn auf's Thal fchon die Nacht mit ihren Schatten fich niederfenkt. Eine feierlich fonntägliche Stille, eine eigene fehnfüchtige und doch ruhige Stimmung ergreift den Befchauer — eine Stimmung, wie fie fo rein und mächtig keine moderne Landfchaft, felbft nicht von einem Rouffeau oder Millet, hervorzurufen im Stande ift.

Gewaltiger noch ergreift uns, aber zugleich wehmüthiger ftimmt uns die gröfsere unter dem Namen der »Windmühle« in England bekannte Abendlandfchaft im Befitz des Marquis of Lansdowne in Bowood. Gefpenftifch hebt fich die dunkle Form der holländifchen Mühle aus dem Halbdunkel der einbrechenden Nacht gegen das glühende Abendroth ab, das den Horizont noch färbt. Leider ift die düftere Färbung durch Nachdunkeln oder fonftige Befchädigungen noch verftärkt.

Wie der etwas trübe Ton, die bereits etwas eintönige Färbung und die äufserft breite Behandlung die Entftehung diefes Gemäldes fchon in die Mitte der fünfziger Jahre verweifen, fo ift auch die grofsartige Improvifation, welche aus Burger's Sammlung in den Befitz von Mme. Lacroix in Paris übergegangen ift, die »Gebirgslandfchaft mit den Schwänen« nach dem trüben fchwärzlich-braunen Ton und der ganz breiten, deckenden Behandlung ein Werk derfelben Zeit.

Auch die Bildniffe diefer Zeit — es find ihrer in diefem Zeitraum von zwölf Jahren etwa fünfzig — haben in ähnlichem Mafse die eigenthümlichen Vorzüge aufzuweifen, welche den hiftorifchen und landfchaftlichen Compofitionen diefer Epoche eigen find: gehaltene Ruhe in der Auffaffung, die zugleich einfach und grofs wirkt, kräftige und tiefe, häufig fehr brillante Färbung, vollendet ausgebildetes Helldunkel, meifterhafte Ausführung, die in den Nebenfachen nur andeutet, in Kopf und Händen aber in geiftvollfter und liebevollfter Weife die Individualität zum Ausdruck bringt.

Dem Künftler fernftehende Perfönlichkeiten, die er nur auf Beftellung portraitirte, find nur wenige unter diefen Bildniffen. Auch die Verwandten fcheinen faft ganz darunter zu fehlen — war doch Rembrandt's Mutter feit 1640 und Saskia feit 1642 todt, und waren vor ihr fchon die meiften ihrer Schweftern geftorben. Aber auch fein eigenes Bildnifs hat der Künftler in diefem Zeitraum nur wenige Mal in Oel wiedergegeben. Die meiften Bildniffe führen uns Freunde und Bekannte Rembrandt's vor oder Modelle, die der Künftler um ihres malerifchen Kopfes oder ihres feelifchen Ausdrucks aus rein künftlerifchem Bedürfnifs portraitirte. Diefe letzteren find in Anordnung und Durchführung fo bildartig, dafs fie in höherem Mafse, als ähnliche Köpfe der früheren Jahre, wirkliche Portraits und nicht mehr blofse Studien genannt werden müffen.

Wir können uns hier bei der Aufzählung derfelben kurz faffen und brauchen nur einige der Hauptwerke und folche Bildniffe, die ein befonderes Intereffe bieten, ausführlicher hervorzuheben. Die Bildniffe von zwei jungen Ehepaaren aus dem Jahre 1643, im Befitz der Herzogin von Sagan zu Paris und des Herzogs von Weftminfter in London, unter fich nahe verwandt, letztere ebenfo tief aber dabei klarer und reicher in der Farbe, find bereits früher erwähnt. Ein

Selbftportrait im Befitz des Prinzen Heinrich der Niederlande im Haag, gleichfalls 1643 datirt, habe ich nicht gefehen. Das weibliche Bildnifs der Berliner Galerie aus diefem Jahre haben wir bereits unter den Bildniffen der Saskia kennen gelernt; nach dem Tode vollendet, und zwar mit grofser Delicateffe, hat es dadurch an fprechender Aehnlichkeit früheren Bildern gegenüber eingebüfst. Das ähnliche und wohl etwa gleichzeitig entftandene Bildnifs einer jungen Frau, das im Hamilton Palace fonderbarer Weife den Namen Velasquez führte, ift foeben auf der Verfteigerung der Schätze des Herzogs von Hamilton in Parifer Privatbefitz gekommen.

Ein fehr anziehendes, genreartig aufgefafstes Bildnifs eines jungen Mannes, aus dem folgenden Jahre 1644, befitzt Earl Cowper in Panfhanger. Der junge Gelehrte hat fich von der Arbeit an feinem Schreibtifche erhoben und ift im Begriff nach der rothen Mütze zu greifen, welche hinter dem Tifch an der Wand hängt. Die Farben find von energifcher Wirkung, die Schatten fchon fchwärzlich aber noch klar, die Behandlung ift fehr breit, fodafs man auf den erften Blick verfucht ift das Bild um zwanzig Jahre fpäter zu fetzen als die vom Künftler darauf angebrachte Jahreszahl geftattet. Das von Smith im Befitz von Lord Radftock erwähnte Bildnifs eines älteren Mannes aus dem Jahre 1644, als Connétable de Bourbon bekannt, ift kürzlich in die Galerie von M. Secretan in Paris übergegangen.

Im Jahre 1645 (und nicht 1644, wie Vosmaer angiebt) führt uns der Künftler noch einmal einen Bekannten vor aus dem Kreife proteftantifcher Geiftlicher, in welche er in Amfterdam durch die Heirath mit Saskia Ulenburgh eingeführt wurde. Es ift Jan Cornelis Sylvius, den er 1633 bereits einmal radirt hatte und welchen er jetzt, fieben Jahre nach deffen Tode — wir wiffen nicht auf welche Veranlaf-

ſung — noch einmal in einer allgemein bekannten Radirung und in dem ganz ähnlichen ſchönen Gemälde im Beſitze von Herrn von Carſtanjen in Berlin verewigt hat. Das Bild, welches ſich auf der Verſteigerung des Cardinals Feſch unter der Benennung »Juſtus Lipſius« befand, hatte dort als Gegenſtück das Bildniſs der Gattin, deſſen jetziger Beſitzer leider nicht bekannt iſt. In dem goldig braunen Ton, wie die um das Jahr 1640 entſtandenen Bilder, aber leuchtender, klarer und wärmer, im magiſchen Helldunkel und bei ſeiner auſserordentlich breiten Behandlung, macht das Bild durch die feſſelnden, ſprechend lebensvollen Züge des alten Mannes den Eindruck, als könnten dieſe nur unmittelbar von der Natur abgeſchrieben ſein.

Aus demſelben Jahre 1645 ſtammen noch mehrere andere Bildniſſe von Greiſen, die jedoch nach ihrer Anordnung, Charakteriſtik und nach dem Koſtüm nicht eigentliche Portraits ſind, ſondern Modellſtudien, welche der Künſtler zu Bildern verarbeitet hat. Nach ihrer phantaſtiſchen, halborientaliſchen Tracht pflegt man ſie als »Rabbiner« zu bezeichnen; doch iſt es nach der Umgebung und Koſtümirung nicht wahrſcheinlich, daſs wir in denſelben mehr als maleriſch ausſtaffirte Studien zu ſehen haben. Denn die ähnlichen Bilder von Apoſteln, jüdiſchen Hohenprieſtern u. ſ. f., wie wir ſie früher kennen gelernt haben, waren ſtets durch beſondere Abzeichen, die hier völlig fehlen, als ſolche charakteriſirt. Faſt alle dieſe Greiſengeſtalten ſind im Seſſel ſitzend bis zu den Knieen dargeſtellt. Ihre Tracht pflegt ein pelzgefütterter dunkler Mantel, darunter ein eng anſchlieſsender Rock und als Kopfbedeckung eine bequeme, ſchirmloſe, nach oben ſich verbreiternde Mütze zu ſein.

Eines dieſer Bildniſſe hat die Berliner Galerie mit der Suermondt'ſchen Sammlung erworben. Noch hervorragender iſt das ähnliche Bildniſs der Ermitage zu St. Peters-

burg, das dort irrthümlich Manaffeh Ben Israël benannt ift. Eine faft treue Wiederholung diefes Bildes in der National Gallery zu London ift fo verfunken und dunkel, dafs ein ficheres Urtheil über feine Originalität jetzt nicht möglich ift. Doch fpricht der Umftand, dafs das Petersburger Bild wefentlich beffer ift und auch allein die Bezeichnung trägt, für die Annahme, dafs daffelbe das einzige Original fei. Geringere Copien in Caffel, bei Fürft Liechtenftein u. f. f.

Obgleich nicht datirt, laffen fich diefen Werken nach der gleichen Auffaffung, Behandlung und Färbung ein paar andere Greifenbildniffe unmittelbar anfchliefsen. Das Bildnifs des ältlichen Mannes mit feinen Zügen in der Galerie zu Dresden ift leider durch den von Pesne hineingemalten baufchigen, tiefgrünen Mantel in feiner urfprünglichen Wirkung etwas beeinträchtigt. Das ähnliche Bildnifs eines alten Mannes im Seffel, mit fpärlichem Vollbart, ift bei feinem Helldunkel und leuchtender Carnation fchon etwas weicher und heller in der Malweife. Das Bild befindet fich im Befitz des Earl of Scarsdale in Kedlefton Hall.

Vosmaer nennt auch das kleine Bildnifs eines Greifes, datirt 1644, im Befitze des Baron van Harinxma in Holwerd (Friesland); ich kann über daffelbe nicht aus eigener Anfchauung urtheilen.

Seltener find in diefer Zeit folche ftudienartige Bildniffe von jungen Mädchen. Ein Bild der Art vom Jahre 1645 befindet fich in Dulwich Gallery: ein Mädchen von etwa zehn Jahren in einer Fenfterbrüftung lehnend; von kräftiger, tiefer Färbung, breiter Behandlung und fehr ausgebildetem Helldunkel. Ein ganz ähnliches Bild aus demfelben Jahre, auf der Verfteigerung der Galerie Demidoff in Florenz 1880, zeigte ein junges Mädchen in rother holländifcher Waifentracht, am Fenfter ftehend; leider fo verputzt und übermalt, dafs es nur noch als eine Ruine zu bezeichnen ift.

Die Dresdener Galerie befitzt ein Portrait des Künftlers, das, nach dem Alter deffelben, in die Mitte der vierziger Jahre fallen müfste. Allein es ift offenbar kein Gemälde von Rembrandt's Hand; dafür ift das Helldunkel nicht fein genug ausgebildet, und die Behandlung giebt Form und Carnation nicht mit dem Verftändnifs des Meifters. Am nächften fteht es in Behandlung und Färbung dem Govaert Flinck. Ein ächtes Selbftportrait diefer Zeit ift dagegen das unvollendete, durch feine Züge befonders anfprechende Bildnifs in Carlsruhe, welches durch den Einblick, den es in feinem unvollendeten Zuftande in das malerifche Verfahren des Künftlers thun läfst, noch von befonderem Intereffe ift. Ein fehr fein durchgebildetes Selbftportrait diefer Jahre, etwa von 1645 (die letzte Zahl ift leider nicht mehr zu lefen), befitzt die Galerie im Buckingham Palace. Der Künftler in kirfchrothem Rock, fchwarzem Mantel und Barett, einen Ring im Ohre, hat die Hand auf die Bruft gelegt. Auffallend ift, wie ältlich hier die Züge des Künftlers fchon gegenüber dem Selbftbildnifs der National Gallery von 1640 erfcheinen.

Im Jahre 1647 begegnen wir verfchiedenen Freunden in den Bildniffen Rembrandt's. Im Grosvenor Houfe in London dem Amfterdamer Maler Claas Berchem und feiner Gattin und bei Six in Amfterdam dem Arzt Ephraim Bonus. Erftere höchft individuell, geiftvoll behandelt und, obgleich in einem eigenthümlich fchwärzlichen Ton, doch klar und leuchtend. Letzteres, das kleinfte bekannte Bildnifs von Rembrandt's Hand, ift faft von gleicher Gröfse mit der bekannten Radirung, mit der es auch in der Anordnung faft genau übereinftimmt; fein behandelt und von kräftiger, leuchtender Färbung. Das Bildnifs eines jungen Malers mit dem Zeichenbuch in der Hand, in Caftle Howard, das ganz den eigenthümlich fchwärzlichen aber klaren Ton und die weiche, breite Behandlung zeigt wie die gleichzeitigen Bild-

niſſe von Berchem und ſeiner Gattin, giebt uns ſehr wahrſcheinlich gleichfalls die Züge eines Freundes oder Schülers von Rembrandt wieder.

Im Jahre 1649 weilte der Marſchall Turenne einen Monat in Holland. Daſs ſeine Wahl bei dem Wunſche, ſich hier portraitiren zu laſſen, auf Rembrandt fiel, iſt wohl ein Beweis, daſs der Künſtler damals noch allgemein als Hollands gröſster Meiſter anerkannt war. Das Bildniſs, welches Rembrandt von dem franzöſiſchen Feldherrn malte, und das ſich jetzt beim Earl Cowper in Panſhanger befindet, iſt eines ſeiner eigenthümlichſten, aber keineswegs eines ſeiner hervorragendſten Werke. Der Marſchall iſt zu Pferde: auf einem dunklen Apfelſchimmel ſprengt er heran; hinter ihm ein Diener und weiter zurück, auf ein Gartenthor zufahrend, eine Staatskaroſſe mit vier Inſaſſen. Das Pferd iſt auffallend hölzern gezeichnet, die Färbung etwas einförmig bräunlich, aber klar und leuchtend, die Behandlung ſehr breit und im Grunde ſelbſt flüchtig, mit Ausnahme des ſorgfältig durchgearbeiteten Kopfes.

Es iſt uns noch ein zweites Reiterportrait von Rembrandt's Hand erhalten, das wohl nur wenige Jahre ſpäter — nach ſeiner prächtigen Färbung wahrſcheinlich 1654 — entſtand; gleichfalls das Bildniſs eines vornehmen Fremden, der ſich auf einer Reiſe in Holland aufhielt. Daſſelbe befindet ſich im Privatbeſitz in Galizien; vor längerer Zeit war es vorübergehend in Wien, um dort reſtaurirt zu werden. Der Dargeſtellte iſt ein junger polniſcher Magnat [1]), der in ſeinem Nationalkoſtüm auf arabiſchem Schimmel in geſtrecktem

[1]) Es verdient darauf aufmerkſam gemacht zu werden, daſs grade polniſche und andere Groſse aus dem halbciviliſirten Oſten Europa's, wenn ſie Holland berührten, mit Vorliebe ſich von Rembrandt malen lieſsen. Ich erinnere an den ſogenannten Sobiesky von 1637 in der Ermitage, ſowie an das uns freilich nur in einer Radirung von J. J. Vliet erhaltene frühe Bildniſs des Georg Rakoczy (»Ragazy«), Fürſten von Siebenbürgen.

Trabe wie in Parade an dem Befchauer vorüberreitet. Die Figur ift etwa in halber Lebensgröfse genommen. In diefem Format gelang dem Künftler nicht nur die Zeichnung des Pferdes vortrefflich; auch die leuchtende Färbung, in der ein kräftiges Roth des Mantels mit der Farbe des Schimmels aufs Wirkungsvollfte contraftirt, fowie die breite Behandlung und das Helldunkel find von gleicher Vollendung, wie in faft allen Gemälden aus dem Jahre 1654.

Im Jahre 1650 begegnen wir wieder einem Selbftbildnifs des Künftlers, einem der umfangreichften und anziehendften, zugleich einem der herrlichften Gemälde Rembrandt's; es ift die Perle des Fitzwilliam Mufeums in Cambridge. Der Künftler fteht als Landsknecht vor uns: in purpurrothem gefchlitzten Wamms, über dem ein fchwarz polirter Stahlpanzer liegt; einen breiten flachen Hut mit bunten Federn auf dem Kopfe, auf der Bruft eine fchmale goldene Kette, die linke Hand über dem Griff eines grofsen Zweihänders ruhend, während die Rechte in die Seite geftemmt ift. In der tiefen, prächtigen Färbung von warmer Gluth trotz mattem Licht, in der weichen, verfchmolzenen und äufserft liebevollen Behandlung — nur der Griff vom Schwert und die goldene Kette find fo ftark in Farbe aufgetragen, als feien fie von ächtem Metall —, in dem myfteriöfen Helldunkel ift diefes Bild eines der charakteriftifchften, vollendetften Werke diefer Epoche der höchften Meifterfchaft. Dabei kenne ich kaum ein zweites Selbftbildnifs, in welchem die Züge des Künftlers fo anziehend wirken und fo zum Herzen fprechen. Der unberührte Zuftand des Bildes erhöht noch den Reiz deffelben. Waagen, der die Jahreszahl irrthümlich 1635 las, hat im Antlitz des »Officiers«, wie er ihn nennt, die Züge Rembrandt's nicht herauserkannt.

Um ein oder wenige Jahre fpäter werden wir das kleine, fkizzenhaft behandelte Selbftportrait im Städtifchen Mu-

feum zu Leipzig anzufetzen haben, ein Bruftbild ohne Hände: in tief zinnoberrothem Rock und breitem fchwarzen Hut, der die obere Hälfte des Kopfes befchattet; fehr geiftreich prima hingefchrieben und von aufserordentlicher Farbenkraft.

Ein in England befonders rühmend genanntes Bildnifs eines ältlichen Mannes aus dem Jahre 1653 im Befitz des Earl Brownlow in Ashridge Park kann ich leider nicht nach dem Augenfchein beurtheilen.

Ich habe bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweifen, welche aufserordentliche Thätigkeit Rembrandt in dem Jahre 1654 entwickelte, und wie gerade die Gemälde diefes Jahres faft ohne Ausnahme durch ihre Pracht und Gluth der Farbe, durch ihre Klarheit und Leuchtkraft der Carnation, in denen die reichften Farbentöne zufammenklingen, durch das überrafchende Spiel des Lichts und das magifche Helldunkel wie durch die meifterhafte Behandlung, die man fehr treffend als die »butterige, knetende Manier« bezeichnet hat, einen ganz hervorragenden Platz unter den Werken Rembrandt's einnehmen. Wir haben fchon oben etwa ein halbes Dutzend folcher Gemälde mit hiftorifchen Darftellungen kennen gelernt, welche aus dem Jahre 1654 datirt find oder mit grofser Wahrfcheinlichkeit noch in diefes Jahr gefetzt werden dürfen. Die Bildniffe und namentlich die bildnifsartigen Studien diefes Jahres überfteigen diefe Zahl um mehr als das Doppelte. Rechnet man dazu die beträchtliche Zahl von Radirungen aus dem Jahre 1654 und eine noch gröfsere Anzahl von Handzeichnungen, die ihrem Charakter nach in diefe Zeit gefetzt werden müffen, fo beftätigt diefes Jahr, in welchem der Künftler nur noch mit Mühe Darlehen von feinen Freunden aufzutreiben vermochte, um dem Drängen feiner Gläubiger gegenüber feine bedenkliche Vermögenslage noch eine Zeit lang aufrecht zu erhalten, die Beob-

achtung, welche wir fchon im Todesjahre feiner Gattin 1642 machten: dafs Rembrandt durch die fchwerften Unglücksfälle nicht gebrochen, fondern kaum vorübergehend gelähmt, vielmehr zu gefteigerter, begeifterter Thätigkeit angefpornt wurde, in welcher er Zerftreuung und Troft zugleich fand.

Die Bildniffe aus diefem Jahre 1654 befinden fich faft fämmtlich in der Galerie der Ermitage und bilden einen Hauptfchatz derfelben. Es find zunächft drei Bilder alter Frauen, im Lehnfeffel fitzend und bis zu den Knieen gefehen, fämmtlich im Katalog (Nr. 804 bis 806) als »Rembrandt's Mutter« bezeichnet. Eine Aehnlichkeit mit den aus Gemälden und Radirungen der zwanziger und dreifsiger Jahre uns zur Genüge bekannten Zügen der Mutter des Künftlers vermag ich nicht zu entdecken; auch fpricht fchon der Umftand, dafs diefelbe bereits im Jahre 1640 ftarb, dagegen, dafs der Künftler fie nach fo langer Zeit wieder und zwar gleich dreimal in demfelben Jahre gemalt haben follte. Ueberhaupt läfst fich nicht einmal eine überzeugende Aehnlichkeit zwifchen diefen drei Köpfen unter einander zugeben. Wir haben hier einfach Bildniffe alter Frauen vor uns, die nicht auf Beftellung gemalt wurden, fondern die der Künftler feiner Auffaffung entfprechend aus dem Volke als charakteriftifche Typen ihrer malerifchen Erfcheinung und ihres innerlichen Ausdruckes halber auswählte. Es liegt eine eigenthümliche Poefie in diefen alten, verwitterten Zügen: fie erzählen von mancher fchweren Stunde, vielleicht auch von manchem bitteren Kummer, aber fie haben ihren Seelenfrieden darüber gefunden. Das fagt uns jener tief zum Herzen fprechende, ruhig freundliche und milde Blick, das Spiegelbild eines reichen, in fich abgefchloffenen Gemüthslebens. Diefen Ausdruck erzielt der Künftler, mag er in meifterhafter Breite die Züge folcher Studienköpfe in einer einzigen Sitzung hinfchreiben, wie es in den beiden Bruftbildern ein und derfelben alten

Frau (805 und 806) der Fall iſt, oder mag er in einem Portrait auf Beſtellung (wie in dem trefflichen Bildniſs einer alten Dame, Nr. 823) in fleiſsigerer Durcharbeitung der Erſcheinung eine gröſsere Vollendung und einen abgeſchloſſeneren bildartigen Charakter geben.

Dieſen Bildniſſen alter Frauen entſprechen verſchiedene Greiſenportraits von meiſt ähnlicher Meiſterſchaft. Zwei derſelben ſind gleichfalls mit der Jahreszahl 1654 bezeichnet (Nr. 810 und 824, letzteres auffallend unintereſſant), während zwei andere nicht datirte Bildniſſe (Nr. 818 und 821) ſich nach der Verwandtſchaft in der Behandlung und Auffaſſung mit groſser Wahrſcheinlichkeit in daſſelbe Jahr verweiſen laſſen. Köſtlich ſind namentlich zwei in der Galerie als Gegenſtücke aufgeſtellte Bilder: jener faſt noch jugendfriſche Alte mit dem ſchneeweiſsen Vollbart (Nr. 818) und der uralte, wohl hundertjährige Greis, deſſen trockene zuſammengeſchrumpfte Haut nur noch loſe auf den Knochen zu hängen ſcheint (Nr. 810).

Die Dresdener Galerie beſitzt das mit dem Datum 1654 bezeichnete Bruſtbild eines ältlichen Mannes von impoſanter Geſtalt, im Vollbart und breiter Mütze, das ſich den ebengenannten völlig ebenbürtig anſchlieſst. Das leuchtende Roth neben dem tiefen ſammetartigen Schwarz im Koſtüm wiederholt ſich in verwandten röthlichen und grauen Tönen im Kopf; und in Verbindung mit dem ausgebildeten Helldunkel und der höchſt reizvollen breiten Behandlung erzielt der Künſtler dadurch eine ganz einzig groſsartige Wirkung.

Das Bildniſs einer hochbetagten Frau in der Moltke'ſchen Sammlung zu Kopenhagen iſt den eben genannten Bildniſſen alter Frauen in der Ermitage ſo nahe verwandt, daſs es gleichzeitig entſtanden ſein muſs. Jedoch iſt es, theilweiſe wohl durch Putzen des Bildes, etwas kühler im Licht und nicht ſo breit in der Behandlung.

Gleichzeitig hat Rembrandt auch den Beweis geliefert,

daſs er, ebenſo wie er Meiſter war in der Schilderung des Alters in ſeinen verwitterten, aber offenen und leidenſchaftsloſen Zügen, das in ſeiner ſtillen Beſchaulichkeit, in ſeiner Entfremdung vom Treiben der Welt mit ihren Leiden und Freuden, für die Schilderung des Gemüthslebens und für maleriſche Behandlung in ſo hohem Maſse geeignet war, ebenſo reizvoll auch die Jugend in ihrer Friſche und heiteren Lebensfreude wiederzugeben verſtand. Unter den hiſtoriſchen Gemälden haben wir ſchon mehrere Werke kennen gelernt, die Zeugniſs dafür ablegen, namentlich die Bathſeba im Louvre. Die Ermitage liefert uns wieder unter jenen bildniſsartigen Studien einige weitere ſchöne und charakteriſtiſche Beiſpiele dafür. Das kleine genreartige Bildchen, das eine junge Dame am Putztiſch zeigt (Nr. 817), iſt in der anziehenden Auffaſſung, der delicaten Durchbildung, der klaren, leuchtenden Färbung — namentlich in den verſchiedenen prächtigen rothen Farben — das rechte Vorbild für N. Maes und P. de Hooch. Daneben iſt die junge Magd (»la balayeuse«, Nr. 826) nur eine prima gemalte, aber in ihrer Art ebenſo anziehende und noch geiſtvollere Studie des hübſchen Mädchens, welches Rembrandt ſchon einige Jahre vorher (1651) noch als Kind in ganz ähnlicher Auffaſſung und Stellung und gleich meiſterhaft in einem Bilde, das ſich jetzt in der Galerie zu Stockholm befindet, gemalt hatte. Beide Bilder haben jene prächtige Farbenharmonie, worin ein glühendes Roth mit tiefem Schwarz und leuchtendem Weiſs durch das zauberhafte Helldunkel verbunden iſt, und die ſich in den friſchen Farben des Kopfes wiederholt.

III. DIE WERKE DES ALTERS.

1655 bis 1669.

Von den Werken des »Alters« können wir bei Rembrandt nicht im eigentlichen Sinne fprechen: eine Thätigkeit als Greis konnte er nicht entfalten, da er ja fchon im Alter von 62 Jahren ftarb. Am Eingange der Epoche von Rembrandt's Thätigkeit, welche wir hier beginnen, ftand derfelbe ja fogar erft in feinem achtundvierzigften Lebensjahre, alfo in der eigentlichen Blüthe feiner Jahre. Aber auch im bildlichen Sinne kann von »Werken des Alters« bei Rembrandt deshalb gar keine Rede fein, weil derfelbe bis zu feinem Tode rüftig fortfchafft, in feiner Auffaffung fich weiterentwickelt und in der Ausbildung von Helldunkel und malerifcher Behandlung zu immer gröfserer Freiheit und Breite fortfchreitet.

Der Begriff des Alters ift daher relativ gefafst als Gegenfatz gegen die Thätigkeit des Jünglings und des gereiften Mannes. Aber er läfst fich doch auch infofern rechtfertigen, als die Veränderung in dem Charakter von Rembrandt's Werken, welche fich um das Jahr 1655 vollzieht, zum grofsen Theil die Folge ift von einer Reihe fchwerer und grade auf der Thätigkeit des Künftlers empfindlich laftender Schickfals-

fchläge. Wenn er aus ihnen zwar fchliefslich fiegreich hervorging, fo liefsen diefelben doch jene innerliche Abgefchloffenheit, jene Rückfichtslofigkeit um die Aufsenwelt zurück, die auch in der künftlerifchen Thätigkeit ein charakteriftifches Zeichen des Alters find.

---

1. Trübe Tage.

1655 bis 1657.

Wir fahen oben bereits, welches Gewitter fich feit dem Jahre 1653 drohend und unabwendbar über dem Haupte Rembrandt's zufammenzog. Anfangs widerftand der Künftler den Widerwärtigkeiten: in raftlofer, wahrhaft grofsartiger Thätigkeit fand er feine Zerftreuung und Ruhe und fuchte darin vielleicht auch die Mittel, um die dringendften Gläubiger zu befriedigen. Dafs ihm dies jedoch höchftens für die läftigen kleinen Gläubiger gelang, dafür ift die Infolvenzerklärung des Künftlers, welche im Sommer 1656 ausgefprochen wurde, der fprechendfte Beweis. Am 25. Juli wurde das Verzeichnifs feiner gefammten Habe aufgenommen. Gegen Ende des folgenden Jahres fand der Verkauf feines Hausraths, feiner Malutenfilien, feiner zahlreichen eigenen Gemälde und der grofsen Sammlung von Bildern und Antiquitäten für kaum 5000 Gulden ftatt. Im Herbft des Jahres 1658 folgte die Verfteigerung des gröfsten Theiles der aufserordentlich werthvollen und mannigfaltigen Sammlung von Stichen, Radirungen und Zeichnungen, nachdem bereits im Februar deffelben Jahres Rembrandt's Haus in der Breedftraat verfteigert war und der Künftler in einem Gafthof Unterkommen hatte fuchen müffen. Erft im Jahre 1665, alfo

erſt vier Jahre vor Rembrandt's Tode, kam die definitive Auseinanderſetzung über die Maſſe zu Stande.

Daſs dieſe Verhältniſſe auf die Thätigkeit ſelbſt eines ſo kräftigen und elaſtiſchen Geiſtes wie Rembrandt lähmend und ſtörend einwirken muſsten — beraubten ſie denſelben doch ſeines ganzen Vorraths von Studien und mannigfaltigen Hülfsmaterials, ſowie wenigſtens vorübergehend auch eines günſtigen Platzes zur Arbeit —, iſt erklärlich, ja ſelbſtverſtändlich. Wie ſich dies im Rückgang der Production geltend macht, ſo zeigt es ſich andererſeits im Charakter ſeiner Schöpfungen. Die Gemälde, welche um die Mitte der fünfziger Jahre entſtanden, ſind zum groſsen Theile flüchtig und lieblos in der Ausführung, vernachläſſigt in der Zeichnung, ohne ſeine gewöhnliche Innigkeit und Tiefe der Auffaſſung und faſt farblos in einem trüben, einförmig graubraunen Tone gehalten, welcher der ſprechendſte Ausdruck der tiefen inneren Verſtimmung des Künſtlers iſt. Dieſe Eintönigkeit und Farbloſigkeit hatte ſich ſchon im Anfange der fünfziger Jahre vorbereitet und war in ihrer Entwickelung nur durch die leuchtend farbenprächtigen Meiſterwerke des Jahres 1654 unterbrochen worden. Aber mit dem Jahre 1655 verliert ſich — wenigſtens zum Theil und bei den meiſten Bildern der folgenden Jahre — die Klarheit und Leuchtkraft wie der Reichthum von Tönen in der Carnation, welche auch die farbloſeſten Gemälde dieſer Zeit beſeſſen hatten; der Ton wird ſchwerer und trüber. Gleichzeitig wird die Behandlung ſelbſt in den Haupttheilen, namentlich in den Köpfen, immer mehr Primabehandlung, welche die Pinſelſtriche breit und flüchtig nach der Form neben einander ſetzt, ohne ſie ſonderlich zu vertreiben oder zu laſiren, wie es Rembrandt bis dahin gethan hatte. Und wie die Färbung an Localfarbe, an Kraft und Tiefe verliert, ſo wird auch die Beleuchtung matter und einförmiger: der Lichteinfall weniger intenſiv,

die Schatten gleichmäſsiger und heller und damit auch das Helldunkel weniger myſteriös und reizvoll. Damit muſste auch die Auffaſſung, muſsten Inhalt und Ausdruck der Werke dieſer Zeit an Energie und Innerlichkeit mehr oder weniger einbüſsen.

Die hiſtoriſchen Gemälde dieſer Zeit zeigen, wie die der vorausgehenden Jahre, vorwiegend lebensgroſse Figuren. »Joſeph von der Frau des Potiphar verklagt« in der Ermitage iſt ſehr ähnlich aufgefaſst wie das faſt gleichzeitige Bild deſſelben Gegenſtandes bei Sir John Neeld; aber in Lebendigkeit wie in Reichthum und Leuchtkraft der Färbung ſteht es weſentlich hinter dieſem Meiſterwerke zurück. Die Jahreszahl 1654 iſt auf dem Bilde, offenbar vom Meiſter ſelbſt in 1655 corrigirt; Rembrandt unterzog daſſelbe alſo wohl, nachdem er es ſchon vollendet hatte, einer Ueberarbeitung.

Ein ähnliches Bild iſt die »Ehebrecherin vor Chriſtus« in der Galerie zu Blenheim, in ſechs lebensgroſsen Halbfiguren. Der etwas gleichgültige Ausdruck der zum Theil bäueriſchen Köpfe, die grauen Töne im Fleiſch, die matte Beleuchtung und Färbung laſſen die Entſtehung des Gemäldes gleichfalls um die Jahre 1655 bis 1657 ſetzen. Für die Compoſition ſcheint Rembrandt ein älteres venetianiſches Bild, anſcheinend von Rocco Marcone, vorgeſchwebt zu haben.

Die Jahreszahl 1655 (ſo habe ich dieſelbe wenigſtens geleſen, und nicht 1645, wie Smith ſie angiebt) trägt eine andere Darſtellung aus dem Neuen Teſtamente, der »Zinsgroſchen«, ein kleineres Bild mit einer gröſseren Zahl von kleinen Figuren. Es iſt aus der Sammlung Wynn-Ellis in den Beſitz von Mr. Beaumont in London gekommen. Obgleich in der Zeichnung und zum Theil auch in der Charakteriſtik der Figuren etwas vernachläſſigt, iſt das

Bild doch in der Färbung ein Beweis, dafs der einförmige und fchwere Ton der meiften Bilder diefer Zeit im Wefentlichen nur ein Ausdruck feiner Stimmung war, und dafs er daher gelegentlich auch ein Bild von der alten Farbenkraft und Farbenpracht zu malen im Stande war. Mehr noch ift dies mit jener köftlichen Studie deffelben Jahres im Louvre der Fall, dem gefchlachteten Ochfen, der — wie uns zahlreiche erhaltene Bilder beweifen — eine ganze Reihe holländifcher Künftler, zum Theil auch mehr oder weniger gefchickte Dilettanten zur Darftellung von gefchlachtetem Vieh begeifterte. Doch welcher Unterfchied zwifchen diefen componirten und forgfältig gemalten, aber trotzdem langweiligen Bildern und jener prima in einer Sitzung hingefchriebenen Studie des Meifters. Wie viel mehr ift diefe dennoch Bild und was für ein Bild! Wie hier das Fleifch mit dem purpurrothen Blut und den goldgelben und weifsen Tönen des geronnenen Fettes auf der röthlichbraunen Wand eine geradezu beraufchende Farbenwirkung hervorbringt und im Verein mit dem Helldunkel und mit der ganz breiten, im Auftrag auf das Geiftvollfte das Stoffliche zum Ausdruck bringenden Behandlungsweife einen an fich nicht nur gleichgültigen, fondern fogar widerwärtigen Gegenftand zu einem packenden und felbft anziehenden Kunftwerke geftaltet, ift einer der glänzendften Beweife von der aufserordentlichen coloriftifchen Begabung Rembrandt's.

Das Jahr 1656, in welchem Rembrandt's Infolvenz ausgefprochen und feine ganze Habe behufs meiftbietender Verfteigerung mit Befchlag belegt wurde, bringt uns zwei unter fich fehr verfchiedene, aber gleich ausgezeichnete hiftorifche Compofitionen: den »Segen Jacob's« in wenigen lebensgrofsen Figuren in der Galerie zu Caffel und die »Predigt Johannes des Täufers« bei Lord Dudley in London. Wahrer und gemüthvoller läfst fich der einfache Vorgang,

mannigfaltiger und charakteristischer die Theilnahme in den Betheiligten nicht wiedergeben: die erhabene Gröfse in der Greisengestalt des blinden Patriarchen, die pietätvolle Art, mit der Joseph seine Hand leitet, die kindliche Schüchternheit und fromme Andacht in den anmuthigen Köpfen der Knaben und die innige Theilnahme der zuschauenden jungen Mutter. Die ergreifende und doch so einfach naive Auffassung, die den Geist des altjüdischen Patriarchenlebens in so unübertrefflicher Weise zum Ausdruck bringt, ist ein beredtes Zeugnifs dafür, wie ein ähnlicher ernst patriarchalischer Geist im alten Holland in und durch die Reformation und ihre Kämpfe wiedererwacht war. Auf ihm beruht im Wesentlichen Hollands fast einzig in der Geschichte dastehende rasche Entwickelung und seine kurze grofsartige Blüthe.

Das kleinere Bild, die grau in grau gemalte Predigt Johannes' des Täufers bei Lord Dudley, ursprünglich im Besitz der Familie Six und zuletzt in der berühmten Sammlung des Cardinals Fesch in Rom, ist in seiner lebendigen Schilderung und meisterhaften Gruppirung dem wohl um sechs oder acht Jahre früher entstandenen »Hundertguldenblatte«, dem Meisterwerke unter Rembrandt's Radirungen, nahe verwandt. Ob dieses für eine Skizze merkwürdig durchgeführte Bild und ein ähnliches, gleichzeitiges (1655) als »groutje« ausgeführtes Gemälde, »Christus wird dem Volke gezeigt«, welches Smith im Besitz eines Mr. Jeremias Harman erwähnt, als Vorlagen für Radirungen oder als Entwürfe für gröfsere Bilder dienen sollten, ist bei dem Mangel an weiteren Anhaltspunkten jetzt nicht zu entscheiden.

Ein Bild der Ermitage steht dem auch in Gröfse und Zahl der Figuren verwandten »Segen Jacobs« in Cassel in der breitesten Behandlung, welche keck die groben Pinselstriche einfach neben einander setzt, in der wenig brillanten,

aber klaren und blonden bräunlichen Färbung mit ihren feinen grauen Tönen so nahe, dafs wir es wohl gleichfalls in das Jahr 1656 fetzen dürfen. Es ift dies »Petrus den Herrn verleugnend«. Die nächtliche Scene ift durch ein Kerzenlicht erleuchtet, das, von der Hand der Magd, die es hält, verdeckt, das volle Licht auf die ftattliche Geftalt des Apoftels wirft, der von dem Vorwurf der Magd betroffen dafteht. Zur Seite fitzt ein derber Kriegsknecht, der die Kürbisflafche abfetzt, um zuzuhören. Die Situation ift von ergreifender Einfachheit und Wahrheit, die Behandlung entfprechend prima in einem klaren bräunlichen Tone gehalten, der kaum etwas Localfarbe zur Geltung kommen läfst. Und doch find dadurch Ausdruck, Modellirung und felbft Färbung und Beleuchtung der Situation angemeffen wiedergegeben.

In der »Anbetung der Könige« vom Jahre 1657 im Buckingham Palace, einem ziemlich umfangreichen Bilde mit kleineren Figuren, erfcheint der Künftler wieder ganz in der Richtung der vorangehenden Epoche, wie fie namentlich im Jahre 1654 gipfelt: von leuchtender, prächtiger Färbung, aber dabei düfterer, das Helldunkel noch magifcher, die Behandlung noch breiter. Dafs das köftliche Bild fchon zu Rembrandt's Zeiten feinem Werthe nach gefchätzt war, beweift eine treffliche Copie im Befitze des Earl Northbrook, die wohl unter Rembrandt's Augen und vielleicht mit feiner Beihilfe entftand.

Daneben tritt ein etwa gleichzeitig entftandenes Bild in der Berliner Galerie fehr in den Hintergrund, »Jacob mit dem Engel ringend«, in lebensgrofsen Figuren. Die trübe bräunliche Färbung entfpricht dem unbedeutenden Ausdrucke der auch feinem Motive nach für den Künftler wenig glücklichen Scene. Obgleich fchon aus dem Jahre 1659 ftammend, zeigt auch der »Mofes die Gefetzestafeln zertrümmernd« in derfelben Galerie, gleichfalls eine lebensgrofse Figur bis zu

den Knieen, diefelbe einförmige trübe und fchwere Färbung bei einer noch flüchtigeren decorativen [1]) Behandlung und wenig glücklichen Anordnung. Auch hier reicht die Begabung des Künftlers nicht aus für den gewählten Moment höchfter körperlicher und geiftiger Erregung.

Unter den Bildniffen diefer Jahre finden wir einen ähnlichen Wechfel von Bildern, welche matt und trübe in der Färbung und gleichgültig im Ausdruck find mit folchen, die magifch beleuchtet und wirkungsvoll aufgefafst und gemalt find. Aus dem Jahre 1655 befitzt die Cafseler Galerie den »Speerträger«, einen Mann im Harnifch, der fich an feinen Speer lehnt; von gleichgültigem, faft mifsmuthigem Ausdruck, von fetter und etwas handwerksmäfsig breiter Behandlung bei einem trüben, einförmig grauen Ton der Färbung. Den gleichen Charakter zeigen die beiden aus demfelben Jahre datirten Bildniffe eines bejahrten Mannes und feiner Gattin in der Galerie zu Stockholm; noch kühler im Ton als das Cafseler Bild und dabei verputzt, das weibliche Bildnifs aber von einer Energie in Auffaffung und Behandlung, die es vortheilhaft vor den beiden männlichen Portraits auszeichnet. Als befonders anziehend wird mir das mit der Jahreszahl 1655 bezeichnete Bildnifs eines Knaben gefchildert, welches kürzlich aus dem Wiener Kunfthandel in die Sammlung des H. Rudolf Kann in Paris gekommen ift. Es zeigt daffelbe Modell wie der »fingende Knabe« im Belvedere, auf das wir gleich näher einzugehen haben.

Das folgende Jahr hat eine Anzahl Bildniffe von ebenfolcher Meifterfchaft aufzuweifen, wie die biblifchen Compo-

---

[1]) Das Bild ift fo flüchtig hingeftrichen, dafs es in der That zu einer Decoration beftimmt gewefen zu fein fcheint.

ſitionen, die wir eben kennen lernten. Das intereſſanteſte dieſer Gemälde, die »Anatomie des Dr. Joan Deyman« iſt uns zwar nur noch in einem Bruchſtück erhalten. Ende des vorigen Jahrhunderts durch Brand ſehr beſchädigt, war es nach England verkauft und theilte dort das Schickſal zahlreicher Bilder im Privatbeſitz, daſs es nämlich bald verſchwand, bald wieder »entdeckt« wurde [1]). Kürzlich iſt das Bild durch den Patriotismus mehrerer Holländer ſeiner Heimath wiedergewonnen und hat ſeinen Platz im Muſeum van Hoop zu Amſterdam gefunden. Erhalten iſt nur der Leichnam auf dem Secirtiſch, ein Diener und der Profeſſor Deyman, jedoch ohne den Kopf; und auch dieſer Reſt hat durch den Brand und durch Putzen und ſpätere Uebermalungen gelitten. Dennoch ahnt man noch, welche Kraft der Färbung, welche breite, energiſche Behandlung das Bild einſt auszeichnete. Eine kleine Originalzeichnung im Beſitz der Familie Six zeigt die erſte flüchtige Idee zum Bilde; eine Zeichnung von Dilhoff aus dem Jahre 1760, im Beſitz von Herrn C. Vosmaer, giebt eine Copie der Hauptfigur mit dem Leichnam.

Mehrere Einzelbildniſſe des Jahres 1656 ſind von beſon-

---

[1]) Deutſche und holländiſche Kunſtzeitſchriften (ſiehe beſonders die Zeitſchrift für bildende Kunſt) haben dies Bild und ſeine Wiederentdeckung zur Genüge behandelt, ſodaſs ich nicht näher darauf einzugehen brauche. In Bezug auf dieſe »Entdeckung« bemerke ich nur, daſs ſich das Gemälde — wie den wenigen ſich mit dem Studium Rembrandt's näher befaſſenden Kunſtfreunden in England bekannt war — ſeit Jahrzehnten in demſelben Beſitz befand, beim Rev. Pryce Owen, welcher das Bild auch zur Ausſtellung in Leeds 1868 herlieh. Nach ſeinem Tode gaben die Erben das Bild mit ſeiner nachgelaſſenen Galerie zur Ausſtellung an das South Kenſington Muſeum. Hier wurde es, da es ſeitens der Direction in dem traurigen Zuſtande, in dem es ſich befand, für eine Copie gehalten wurde, nicht ausgeſtellt, ſondern in einem Magazin untergebracht. Dort gelang es mir erſt nach zweijährigem Suchen und Erkundigungen, da man im South Kenſington Muſeum direct ableugnete, daſs ſich unter dem Nachlaſs des Rev. Pryce Owen ein Rembrandt befände, die Exiſtenz des Bildes zu conſtatiren. Als in Folge deſſen das Bild aus dem Magazin herausgeholt wurde, kamen die Entdeckungsberichte in engliſche, deutſche und holländiſche Zeitſchriften.

derer Anziehung dadurch, dafs fie jugendliche Frauengeftalten in ihrer ganzen Frifche in kräftiger, aber nicht allzu breiter Behandlung wiedergeben. So das fchöne grofse Bild einer jungen Dame im Lehnftuhl in der Ermitage und ein ähnliches Bildnifs einer jungen Frau in der Galerie zu Kopenhagen. Das Portrait des Gemahls, welches diefelbe Galerie bewahrt, ift nicht von gleicher Lebendigkeit der Auffaffung und wirkt auch jetzt, in Folge unbarmherziger Reinigung, zu kühl und flach. Jenen Frauenbildniffen ift dagegen das gleichfalls 1656 datirte Portrait des Dr. Arnoldus Tholinx, welches M. Edouard André in Paris aus der Galerie van Brienen erworben hat, in feiner lebensvollen Auffaffung, der kräftigen Lichtwirkung, der leuchtenden, emailartig aufgetragenen Färbung völlig ebenbürtig. Das Bild fteht fchon dem »Syndici« von 1661 nahe.

Eine Folge von anfcheinend zufammengehörigen kleinen Studienköpfen älterer Männer — zum Theil nach demfelben Modell —, fämmtlich weder datirt noch bezeichnet, fcheinen mir charakteriftifche Werke aus diefer Zeit, aus den Jahren 1655 bis 1657. Zwei diefer Bildchen befinden fich in der Caffeler Galerie, eines im Louvre, eines in der Bridgewater Galerie, endlich je ein Bild bei Sir Richard Wallace in London und bei M. Warneck in Paris. Sie find in dem etwas trüben und kühleren Tone diefer Zeit gehalten, find aber dabei leuchtend, fehr frei und geiftvoll behandelt und von feiner Empfindung. Eine gleichzeitige, fehr verwandte Studie, anfcheinend nach demfelben Modelle, das eines der genannten Bilder zeigt, hatte Mr. Alfred Buckley auf der letzten Winter Exhibition (1882) in London ausgeftellt. Die Behandlung ift hier viel flüchtiger und fkizzenhafter, die Ausführung prima mit wenigen fetten, keck neben einander gefetzten Pinfelftrichen, die Färbung kräftiger und brillanter, und die Schatten find fchwärzlicher; darin erinnert das

Bildchen noch an die kleine Studie zu einem Selbſtportrait im Muſeum zu Leipzig.

Nur zögernd und mit Vorbehalt ſchlieſse ich dieſen kleinen Studienköpfen mehrere gröſsere männliche Bildniſſe an, welche mit denſelben, wie unter ſich, groſse Verwandtſchaft zeigen. Nur eines derſelben, der »Architekt« in Caſſel, führte bisher den Namen Rembrandt; der Studienkopf eines Greiſes in der Galerie zu Schwerin ging unter dem Namen Ribera und das Portrait eines jüngeren Mannes, das ſeit Kurzem aus Schleiſsheim in die Pinakothek zu München übergeführt iſt, hieſs man früher Eeckhout, jetzt Carel Fabritius. Dem Caſſeler Bilde nahe ſteht endlich auch das Bildniſs eines Greiſes in einem Lehnſtuhl, eine hohe Pelzmütze auf dem Kopfe, in der Dresdener Galerie. Gemeinſam iſt dieſen Bildern das voll einfallende aber fleckig vertheilte Licht, die reiche, aber nicht ſehr tiefe Färbung, worin gelbe und rothbraune Töne im Licht neben grünlichen und bläulichen Schattentönen vorherrſchen. Das Caſſeler Bild zeigt einen Mann von anſprechenden Zügen mit weiſs melirtem blonden Vollbart, in einem mit buntem Fuchspelz beſetzten Mantel, ein Winkelmaſs in der Rechten, wie im Sinnen über einen Plan vertieft. Es trägt die Bezeichnung und die Jahreszahl 1656. Doch kommt mir die Echtheit derſelben, namentlich der Namensinſchrift, bedenklich vor. Dieſe drei Bilder ſind nach jenen gemeinſamen Eigenthümlichkeiten allerdings dem A. de Gelder nahe verwandt; mir erſcheinen ſie aber vielmehr wie feine Vorbilder von des Meiſters Hand, da ſie neben de Gelder's zweifelloſen Werken viel zu energiſch und geiſtvoll behandelt ſind.

Dieſen Bildern ſteht ein bezeichnetes groſses Greiſenportrait in Chiswick (datirt 165.) ſehr nahe; doch iſt daſſelbe tiefer in der Farbe, paſtoſer und breiter behandelt und gröſser aufgefaſst, zugleich in der Lichtwirkung beſonders anſprechend.

Ein tüchtiges, fchlicht aufgefafstes Bildnifs einer alten Frau im Befitz von Mme. James Rothfchild in Paris, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt, ift gleichfalls in der Art der Bildniffe diefer Jahre behandelt. Das Portrait der Caterina Hoogh im Befitz von Lord Penrhyn, welches 1657 datirt ift, kenne ich nicht. Aus demfelben Jahre befitzt die Dresdener Galerie das Selbftportrait des Meifters, der ein Buch in der Hand hält, worin er zeichnet; von grofser Breite in der Behandlung, aber trübe, undurchfichtig und einförmig in der Färbung und gleichgiltig im Ausdruck. Noch unerfreulicher, zum Theil allerdings durch die Befchädigung, welche das Bild durch Putzen erlitten hat, ift das wohl gleichzeitige Bildnifs eines jungen Mannes, in graulich-braunem Rock, das mit der Sammlung La Caze in den Louvre gekommen ift. Daneben zeigt der »Rabbiner« in der National Gallery aus dem gleichen Jahre 1657 [1]) zwar diefelbe fette »butterige« Primabehandlung, aber eine weit leuchtendere Färbung und einen wärmeren und klareren gelblichen Ton.

---

2. Letzte Thätigkeit in gefammelter Kraft und leuchtender Färbung.

1658 bis 1669.

Der Druck widriger Ereigniffe und trauriger Verhältniffe auf die Stimmung des Künftlers, welcher fich in manchen der eben befprochenen Gemälde im trüben und fchweren Tone, in einförmiger Färbung, vernachläffigter Zeichnung und im Mangel an tieferem Gehalt bekundet, konnte bei einer fo ernften

[1]) Die letzte Zahl läfst fich auch als 3 lefen; jedoch ftimmt die Behandlung mehr mit der fpäteren Zeit überein.

und fchaffensfreudigen, in feiner Kunft völlig aufgehenden Natur nur kurze Zeit anhalten. Wie fich aber Rembrandt fchon in einer nicht unbeträchtlichen Zahl der eben befprochenen Gemälde aus den Jahren 1655 bis 1657, namentlich von 1656, frei von jener Stimmung zeigt und darin einzelne Meifterwerke fchafft, die fich feinen beften Gemälden aus den vierziger und vom Anfange der fünfziger Jahre an die Seite zu fetzen vermögen, fo beweifen die Bilder aus dem Jahre 1658, dafs diefe ungünftigen Einwirkungen vollftändig überwunden find, und dafs fich während derfelben und zum Theil durch diefelben eine neue, die letzte Entwickelungsphafe im Künftler vorbereitet hatte. Diefe letzten zwölf Jahren feines Lebens zeigen uns gewiffermafsen den Abfchlufs der Entwickelung des Künftlers im Anfang der fünfziger Jahre, wenigftens nach der malerifchen Richtung. Defshalb ift es, namentlich wenn Rembrandt ein Gemälde einmal ausnahmsweife durchführt, nicht immer leicht, die Werke der letzten Jahre von denen aus dem Anfang der fünfziger Jahre zu unterfcheiden. Hatte doch Vosmaer noch bis zur letzten Auflage feiner Monographie über Rembrandt daran feftgehalten, dafs zwei der hervorragendften und charakteriftifchften Werke der letzten Zeit, die fogenannte »Judenbraut« im Mufeum van Hoop und das Familienbildnifs in der Braunfchweiger Galerie, Werke der fünfziger Jahre feien. Zwei Gemälde von derfelben Schönheit und ähnlicher Bedeutung, bei denen die Entfcheidung weit fchwieriger ift, werden uns gleich noch näher befchäftigen.

Wir haben fchon im Eingange zu diefer Epoche nachgewiefen, weshalb wir diefelbe, trotzdem der Meifter erft ein Fünfziger war, doch als die Epoche feines Alters bezeichnen dürfen. Die gehaltene Kraft, der grofse Ernft, die äufserfte Einfachheit und die Gleichgültigkeit gegen Alles, was als Conceffion dem Publicum gegenüber erfcheinen

könnte, find Zeichen des Alters in jedem Beruf, in jeder Thätigkeit; bei dem Künftler zeigt fich dies noch insbefondere in der fpielenden Leichtigkeit, mit welcher alle malerifchen Mittel gehandhabt und bis an die Grenze des Möglichen und Erlaubten getrieben find. Freilich dürfen wir dabei den Begriff des Alters nicht als den der befchaulichen Ruhe und Unthätigkeit faffen: aus diefen letzten zwölf Jahren kann ich noch einige fiebenzig Gemälde nachweifen und zwar faft ausnahmslos mit lebensgrofsen Figuren; einzelne darunter gehören zu feinen umfangreichften Werken. Nach mehreren Richtungen hin erfcheint freilich die fchöpferifche Thätigkeit des Künftlers abgefchloffen: datirte Radirungen kommen feit dem Jahre 1659 nur noch zwei vor, im Jahre 1661; und auch dem Charakter der Behandlung nach werden wir auch von den nicht datirten Radirungen nur noch einige wenige den fechziger Jahren zufchreiben dürfen. Daffelbe gilt, wenn auch in etwas eingefchränktem Mafse, auch für die Zeichnungen, namentlich für die Studien. Landfchaftsgemälde, welche fich in diefe letzte Epoche fetzen liefsen, find mir überall nicht bekannt. Die Schilderung der nackten weiblichen Geftalt, welche zu wiederholten Malen in feiner Jugend- und Manneszeit eine fo wichtige Rolle in feiner Thätigkeit bildet, finden wir nur noch in einigen Radirungen vom Ende der fünfziger Jahre (eine vereinzelte Radirung noch von 1661). Ueberhaupt find hiftorifche Motive felten und unter ihnen bilden Einzelfiguren weitaus die Mehrzahl. So ift inhaltlich die Thätigkeit des Künftlers in diefer letzten Periode wieder feiner erften Thätigkeit in Amfterdam fehr verwandt: fie ift vorzugsweife dem Portrait gewidmet und zwar — wie im Anfang der dreifsiger Jahre — fowohl den beftellten Bildniffen als dem Selbftportrait und den Bildniffen feiner Freunde und Verwandten, fowie fchliefslich den, freilich mehr vereinzelten, bildnifsartigen Studien.

Die Auffaffung ift in allen diefen Bildern womöglich noch einfacher und grofsartiger, als in der vorausgehenden Epoche. Den Künftler intereffirt jetzt bei jedem Werke nur noch die Hauptaufgabe, und auf die Wiedergabe derfelben verwendet er fein ganzes Augenmerk. In den wenigen Compofitionen mit mehreren Figuren find Nebenfiguren nur foweit herangezogen und ins Licht gefetzt, als fie zum Verftändnifs der Handlung nothwendig find: denn die Deutlichkeit und Wahrheit der Darftellung find dem Künftler jetzt womöglich noch mehr als früher die Haupterforderniffe des Kunftwerks. Im Bildnifs macht fich diefe Vereinfachung und zugleich Vertiefung in der Auffaffung dadurch geltend, dafs Rembrandt in der Durchbildung und Beleuchtung den Körper immer mehr zurücktreten läfst gegen den Kopf, namentlich gegen das Auge, worin er den treueften Spiegel des inneren Menfchen erkennt. Nur auf die Hand, das ausdrucksvollfte Organ zur Verwirklichung des Gedankens, pflegt noch ein Streiflicht vom Kopfe zu fallen und dadurch — wenn auch meift nur mit wenigen grofsen Zügen — Charakter und Situation verdeutlicht und verftärkt zu werden.

In malerifcher Beziehung geht Rembrandt in einfacher, breiter Behandlungsweife womöglich noch über das hinaus, was er in den fünfziger Jahren geleiftet hat. Die Mittel ftanden ihm hier in einem Mafse zu Gebote, dafs er nicht mehr um fie verlegen zu fein brauchte und daher auf kürzeftem Wege zum Ziele ftreben konnte. Eigenthümlich ift diefer letzten Periode der durchweg deckende, im Licht körnig paftofe Farbenauftrag. Die Farbe erfcheint weit materieller, als felbft in den Bildern aus der Mitte der fünfziger Jahre; der Auftrag ift daher nicht mehr fett und butterig, wie in jenen Bildern, fondern trocken und impaftirend. Hatte Rembrandt in feiner Jugend, namentlich in der »Sturm- und Drangperiode«, gelegentlich den Pinfelftock zu Hilfe genom-

men, um durch Aushebung eines einzelnen Haares oder dergleichen rafch und treffend Wirkung zu erzielen, fo finden wir in den Bildern der letzten Zeit hier und da den Spartel angewandt, um fchnell eine Form treffend zu charakterifiren.

Ein fehr ausgebildetes Helldunkel und ftark einfallendes, aber kleines Licht find die Regel in allen fpäteren Gemälden. Gewöhnlich fällt das Licht, wie fchon erwähnt, warm und voll auf den Kopf oder auf einen Theil deffelben (die Stirn und felbft die Augen läfst der Künftler jetzt gern im Halbdunkel oder im Schatten) und ftreift noch mit einem Strahl die Hände. Dadurch erhalten feine Geftalten, trotzdem der Körper meift in tiefem Schatten gehalten ift, etwas fo aufserordentlich Plaftifches und Körperliches, wie es z. B. Honthorft trotz feiner grellen Beleuchtung und fcharfen Gegenfätze nicht erreicht.

In der Färbung arbeitet fich der Künftler mehr und mehr aus der Einfarbigkeit heraus, die noch in den meiften Gemälden des Jahres 1657 vorherrfcht, und gelangt allmälig zu immer ftärkerer Betonung der Localfarben, freilich mehr in einzelnen zerftreuten Tönen als in grofsen, klaren Maffen. Wie in den vierziger Jahren, fo werden auch jetzt wieder Gelb und Roth die beftimmenden Farben; aber ftatt des Phosphorgelb tritt hier Citrongelb auf und ftatt Purpurroth ein tief geftimmtes Zinnoberroth und ein dunkles Kirfchroth. Als Gegenwirkung dienen klare graue und tiefe fchwarze Töne, fowie im Grunde namentlich unbeftimmte braune Töne. Auch in der Fleifchfarbe macht fich diefelbe aufserordentliche reiche und wirkungsvolle Skala von Tönen, je nach der Individualität ftärker oder fchwächer, geltend. Läfst fich die Carnation in feinen Gemälden der vierziger Jahre in dem ambrabraunen, warmen Ton der des Tizian vergleichen, fo hat Rembrandt in diefer letzten Zeit durch den Reichthum

und die Gegenſätze der nebeneinander geſetzten Töne im Fleiſch eher Verwandtſchaft mit Rubens, ſo grundverſchieden er auch ſonſt grade damals von dieſem Künſtler iſt.

Der leuchtende Ton der Färbung, der in den letzten Jahren mehr in's Grauliche und Schwärzliche fällt, iſt Ausgangs der fünfziger Jahre noch entſchieden bräunlich oder graulichbraun. Zuweilen iſt dieſer bräunliche Ton ſo vorwiegend, daſs die Gemälde noch einen ähnlich einfarbigen Eindruck machen, wie die meiſten Bilder der vorausgehenden Jahre. Allein dann iſt die Farbe nicht, wie in jenen, trübe und ſchwer, ſondern klar und leuchtend. Von den einfarbig braunen Gemälden aus dem Anfange der vierziger Jahre unterſcheiden ſich dieſe Gemälde durch den mehr ſtumpfen und undurchſichtigen Ton der Farbe, im Vergleich mit dem die Farbe in jenen Bildern durch den durchſcheinenden hellen Untergrund und den laſurartigen Auftrag durchſichtig und faſt glaſig erſchien.

Wenn die Gemälde dieſer letzten Jahre auch weniger mannigfaltig und zum Theil weniger anſprechend und allgemein zugänglich ſind, als die früheren Werke des Meiſters, ſo ſtehen ſie doch keineswegs hinter ihnen zurück. Vielmehr befinden ſich darunter eine Anzahl von Gemälden, die an Tiefe und Innerlichkeit der Auffaſſung in der Schilderung des Gemüthslebens und an Groſsartigkeit der maleriſchen Vorzüge, ſowohl im Helldunkel wie in der Färbung und Behandlung, zu den Meiſterwerken Rembrandt's wie der Malerei überhaupt gehören.

Bei der Betrachtung der einzelnen Gemälde dieſer letzten Jahre werden wir die wenigen hiſtoriſchen Bilder vorweg nehmen. Wie bereits erwähnt, ſind Einzelgeſtalten darunter vorwiegend; und zwar ſind dieſelben ausſchlieſslich

Halbfiguren. In der Ausftellung alter Gemälde, welche 1873 in Wien gelegentlich der Weltausftellung veranftaltet war, hatte der Kunfthändler Sedelmeyer ein Ecce homo ausgeftellt, welches feitdem in den Befitz des Grafen Orloff-Davidoff in St. Petersburg übergegangen ift. Eine lebensgrofse Halbfigur: Chriftus einfam daftehend, ganz von vorn, das in der Mitte gefcheitelte Haar in Locken auf die Schultern fallend; in rothbraunem Gewand von leuchtender Färbung und kräftiger Behandlung. Der malerifchen Wirkung, nach welcher das Bild etwa um 1660 entftanden fein wird, entfprach aber der Ausdruck nur wenig, der matt und gleichgültig erfchien. Sehr ähnlich ift nach der Befchreibung von Smith die Halbfigur Chrifti, bezeichnet und datirt 1661, welche zu Smith's Zeit in der Sammlung von Sir Bethel Codrington fich befand und fpäter mit der Galerie des Baron von Mecklenburg 1854 in Paris verfteigert wurde. Aus demfelben Jahre befitzt auch die Galerie zu Afchaffenburg ein ganz verwandtes Ecce homo: Chriftus ift auch hier wieder in halber Figur, ftehend und ganz von vorn gefehen; die braunen Locken fallen auf die Schultern herab; das weifse, härene Gewand läfst die Bruft zum Theil offen. Auch hier hat der Erlöfer denfelben milden, faft etwas weichlichen Dulderausdruck. Die Beleuchtung — das Licht fällt auf die Bruft und läfst den Kopf im Halbdunkel — ift nicht fehr energifch und die Färbung ift in jenem etwas einförmigen graulich-braunen Tone gehalten, den wir als charakteriftifches Kennzeichen der meiften Gemälde aus der Mitte der fünfziger Jahre kennen lernten. Doch ift die Farbe klarer, der Auftrag paftofer als in diefen Bildern.

Ein kleines, leider fchadhaftes Bruftbild Chrifti, nach der kräftigen Farbenwirkung und weichen Behandlung wohl um einige Jahre früher gemalt, befindet fich im Befitze des Herrn Moritz Kann in Paris. Da daffelbe keine Bezeich-

nung trägt, kann das Bild wohl nicht identifch fein mit dem kleinen Kopf Chrifti, datirt 1656, welchen Bürger im Befitz von M. de Saulcy in Paris verzeichnet.

Diefen zahlreichen Chriftusbildern fchliefsen fich ein paar Apoftelbilder derfelben Zeit an, denen wir feit der Jugendzeit des Künftlers nicht wieder begegnet find. Ein Alter am Schreibtifch, im Befitz von Sir Jvor Gueft in Camford Manor, ift durch das grofse Schwert zu feiner Seite wohl zweifellos als Paulus charakterifirt. Ausdrucksvoll, von leuchtender Farbenwirkung, myfteriöfem Helldunkel und kräftiger, aber noch weicher Behandlung charakterifirt fich das Bild als ein tüchtiges Werk aus dem Jahre 1658 oder 1659. Daneben tritt der Matthäus mit dem Engel im Louvre, aus dem Jahre 1661, fehr zurück. Beide Köpfe find wenig anfprechend und ausdruckslos; dabei ift die Farbe noch die einförmige, trübe grau-braune, wie in den Bildern aus dem Jahre 1657; nur ift der Farbenauftrag mehr impaftirt und trockener. Ein ähnliches Bild war auch, nach Bürger's Befchreibung, das »Philofophenbild« in der Verfteigerung Pourtalès 1865 in Paris, welches um 1655 bis 1660 entftanden fein foll.

Der Louvre befitzt ein zweites, in Färbung und Auffaffung fehr verwandtes, etwa gleichzeitiges Gemälde, Venus mit Amor, welches uns nebft einigen gleichzeitigen Darftellungen der Lucrezia einen intereffanten Beweis für Rembrandt's Auffaffung mythologifcher und antiker Gegenftände in diefen letzten Jahren bietet. Seit der Künftler im Jahre 1631 die »Danae« radirte und 1635 die »Callifto« malte, hatte er mythologifche Motive gewählt, um weibliche Reize malerifch darftellen zu können. Dies ift auch in der kleinen reizvollen Radirung »Jupiter und Antiope« vom Jahre 1659 noch der Fall. In der »Venus« fowohl als in der »Lucrezia« ift darauf aber vollftändig verzichtet. Wir haben hier ein paar junge

holländifche Frauen vor uns, durchaus bildnifsartig und ganz bekleidet, in der reichen, etwas phantaftifchen Tracht, welche wir bei der Saskia und einzelnen anderen dem Künftler ganz nahe ftehenden Frauen kennen gelernt haben. Beidemal hat Rembrandt die Situation nur gewählt, um ein Portrait intereffanter zu machen, oder um dadurch fonft eine uns nicht mehr verftändliche Beziehung auszudrücken; fo in der »Venus mit Amor« wohl die Mutterliebe. Diefes Bild, welches 1704 in der Verfteigerung der Galerie von Pieter Six in Amfterdam vorkam, ift nach der wenig energifchen Beleuchtung, dem noch nicht fehr körnigen Vortrag, der matten Färbung (die Frau trägt ein fchmutzig-grünes Kleid und das Kind, welches fich an fie fchmiegt, ein matt ziegelrothes goldgeftickte Röckchen), fowie nach dem kühlen graulichen Ton ganz gegen Ausgang der fünfziger oder Anfangs der fechziger Jahre entftanden. Weder in der Auffaffung noch im Ausdruck ift es befonders anziehend. Ob uns die Züge der Frau vielleicht eine dem Künftler naheftehende Perfönlichkeit wiedergeben, werden wir fpäter noch zu erörtern haben. Die »Lucrezia«, aus dem Jahre 1664, welche fich früher in der Sammlung Munro befand und 1880 mit in der Vente Demidoff figurirte, zeigt die gleiche portraitartige Auffaffung bei anziehenderen, jugendlicheren Zügen. Diefer bildnifsartige Charakter ift fo ftark, dafs das hiftorifche Moment gar nicht zur Geltung kommt; andererfeits ift aber die Situation unvortheilhaft theatralifch für die Wirkung des Portraits. Die Behandlung ift hier für diefe fpäte Zeit äufserft fleifsig, im Fleifch forgfältig vertrieben; das reiche Koftüm, ähnlich dem der Venus und verfchiedener anderer weiblicher Bildniffe diefer letzten Jahre, ift von grünlich-goldiger Farbe und leuchtendem Ton.

Rembrandt hat nachweislich noch zweimal daffelbe Motiv gemalt: in der Maffe von Abraham Wys und Sara de

Potter 1658 in Amſterdam findet ſich «ein groſses Gemälde der Lucrezia von Rembrandt van Ryn« verzeichnet; und ein zweites Bild deſſelben Gegenſtandes erwähnte Waagen in ſeinen »Treaſures« im Beſitze von Mr. Wombwell.

Von den wenigen gröſseren biblischen Compoſitionen, die wir dieſer letzten Zeit zuſchreiben zu dürfen glauben, iſt nur eine, die »Stäupung Chriſti« in Darmſtadt ſicher datirt; auſserdem ſoll die »Beſchneidung« bei Earl Spencer nach Smith's Angabe die Jahreszahl 1661 tragen, die ich jedoch auf dem Bilde nicht habe auffinden können. Es iſt daher ſchwer, nach dieſen beiden Bildern allein einen ſichern Anhalt für die Datirung anderer bibliſcher Bilder zu gewinnen, weſshalb man die zahlreichen datirten Bildniſſe dieſer Jahre oder Gemälde der vorausgehenden Epoche dabei mit zu Hilfe nehmen muſs. Die »Beſchneidung« bei Earl Spencer in Althorp macht einen gradezu ſkizzenhaften Eindruck; in der weichen, flüchtigen Behandlung, in der hellen Färbung (der Prieſter vor der Maria trägt ein hellgelbes Kleid) und der Vernachläſſigung im Ausdruck erinnert das Bild ſehr an Rembrandt's damaligen Schüler A. de Gelder. Einige Jahre früher noch wird das ſehr wirkungsvolle gröſsere Bild beim Earl of Derby in London, »der blutige Rock«, entſtanden ſein. Es ſchlieſst ſich in der Anordnung, Behandlung und im Helldunkel unmittelbar an die »Anbetung der Könige« im Buckingham Palace und ſelbſt noch an den »Zinsgroſchen« bei Mr. Beaumont an; doch iſt es nicht ſo farbig und ſchwärzer in den Schatten wie dieſe Bilder. Die Compoſition iſt, namentlich für dieſe ſpätere Zeit, ſehr gehäuft: die Söhne und Dienſtleute des Patriarchen, einige zwanzig Figuren, umſtehen den alten Jacob, der ſich im Schmerz der Verzweiflung auf dem Boden wälzt. Das volle Licht fällt auf das weiſse, blutgetränkte Gewand, welches einer der Söhne hält, und von da auf den Vater; alle übrigen

Figuren find im Halbfchatten, oder fie find in den tiefen Schatten der einbrechenden Nacht gehüllt. Die Wirkung ift aufserordentlich fchlagend, der Ausdruck höchft lebendig und ergreifend.

Sir Richard Wallace befitzt in feiner Galerie ein Gemälde, welches ich nur zögernd an diefer Stelle befpreche. Nicht etwa, weil es ein zweifelhaftes Werk wäre; es ift vielmehr eine der herrlichften Schöpfungen Rembrandt's. Aber die Schwierigkeit der Entfcheidung, ob es ein Werk aus der Mitte der fünfziger oder der fechziger Jahre ift, fcheint mir bei diefem Bilde befonders grofs. Dargeftellt ift das Gleichnifs vom Schalksknecht. Der König hat den ungerechten Diener durch eine Wache vorführen laffen und verweift ihm die Härte gegen feine Schuldner; zur Seite im Grunde ein vierter, älterer Mann. Die Züge diefes Letzteren laffen unfchwer das Bildnifs des Malers erkennen; der Umftand, dafs er darin bereits als ein ftarker Fünfziger erfcheint, macht unfere Annahme, dafs das Bild etwa im Jahre 1665 entftanden fei, fehr wahrfcheinlich. Die kräftige, leuchtende und tiefe Färbung, mit ihren rothen und gelben Tönen neben klarem Grau und Braun und die energifche, noch ziemlich fette Behandlung fpräche fonft auch für die Entftehung in den fünfziger Jahren; aber das Helldunkel mit feinen tiefen fchwärzlichen, aber klaren Schatten und feinen zerftreuten warmen Lichtern ift erft den letzten Jahren des Künftlers eigenthümlich. Diefer Zeit entfpricht auch die grofsartige Auffaffung diefer einfachen Compofition mit wenigen lebensgrofsen Halbfiguren in ihrem tiefen Ernft und ihrer ergreifenden Wirkung auf das Gemüth, welche Rembrandt in folchen Darftellungen der Gleichniffe des Neuen Teftamentes zum treueften Interpreten des biblifchen Wortes macht.

Diefelbe ergreifende Ruhe, der treue Ausdruck des in fich abgefchloffenen ruhigen Alters des Künftlers, fpricht

aus dem kleinen Gemälde, welches das fpätefte uns bisher bekannte Datum Rembrandt's trägt, die »Geifselung Chrifti« in der Darmftädter Galerie mit der Jahreszahl 1668 [1]). Die Compofition mit ihren drei Figuren in etwa drittel Lebensgröfse ift wieder von grofser Einfachheit und Klarheit. Um Chriftus, welcher, nur mit einem Lendentuche bekleidet, an dem Marterpfahle fteht, find zwei Schergen eifrig befchäftigt: der eine, um den Körper mittelft eines Seiles an dem Pfahle hoch zu ziehen, der andere, ihm Feffeln um die Knöchel der Füfse zu legen. Ein mildes Licht ergiefst fich von oben über den Körper Chrifti, deffen leidende und doch über allem Leid erhabene Geftalt durch die rohe Gefchäftigkeit der Henker um fo erhabener erfcheint. Die Behandlung ift meifterlich breit, aber doch in ihrer Art vollendet, das Kolorit des Fleifches hell, die Färbung klar und goldig. Es prävaliren darin ein tiefes Roth und Gelb.

Eher fpäter als vor diefem Bilde fcheint mir die »Rückkehr des verlornen Sohnes« in der Ermitage entftanden zu fein, eines der wenigen Gemälde Rembrandt's mit ganzen lebensgrofsen Figuren und daher eines feiner umfangreichften Bilder. Hier entwickelt der Künftler, dem Greifenalter nahe, eine Energie und Breite in der Behandlung, wie fie in gröfseren Compofitionen nur vielleicht dem hochbetagten Tizian und Velasquez eigenthümlich ift. Freilich, Schönmaler will hier der Künftler nicht fein; zum »Beriechen« — wogegen fich Rembrandt einmal einem Befchauer gegenüber verwahrt haben foll — ift diefe Leinwand nicht mehr. Aber in jener rauhen Schale ift ein köftlicher Kern. Wie tief ergreifend ift diefe hohe gebrochene Greifengeftalt, wie fie nach dem wiedergefundenen Sohne taftet, der vor ihm kniet — in der

---

[1]) Die alte Lesart 1658, gegen welche ich früher längere Zeit vergeblich polemifirt hatte, hat jetzt auch Vosmaer fallen laffen.

That ein verlorener Sohn, verkommen in Unrath und Aus fatz, nothdürftig mit Fetzen behangen, aber gebrochen und zerknirfcht fich zuverfichtlich der Vaterliebe nähernd. Nur der Vater erkennt den Sohn an der Stimme; mehrere Diener und Hausgenoffen ftehen noch gleichgültig oder erftaunt zur Seite oder im Hintergrunde und verftärken dadurch das Intereffe für die Hauptgruppe. Gegenüber den Bildern aus der Mitte der fünfziger Jahre herrfcht hier eine gleichmäfsigere Beleuchtung und eine kräftige Localfarbe, die in grofsen Maffen zufammengehalten ift, namentlich ein Ziegelroth, welches diefer fpäteften Zeit ebenfo eigenthümlich ift wie die trockene Behandlung und die kühne, oft kaum vermittelte Führung des Borftpinfels und die Benutzung des Spartels beim Malen.

Von datirten Bildniffen diefer letzten Zeit find mir etwa zwanzig bekannt. Da fich aufserdem etwa die gleiche Zahl nicht datirter Selbftbildniffe nach dem Alter des Künftlers mit ziemlicher Sicherheit auf ihre Entftehungszeit beftimmen laffen, fo ift die malerifche Eigenart der Bildniffe aus diefer letzten Epoche Rembrandt's mit gröfserer Beftimmtheit feftzuftellen, als die der feltenen hiftorifchen Gemälde. Danach laffen fich auch die zahlreichen Bildniffe, welche keine Jahreszahl tragen, nahezu mit Sicherheit nach dem Charakter ihrer malerifchen Behandlung in die Reihenfolge der Werke des Künftlers einreihen.

Die Bildniffe diefer letzten Jahre gewähren uns in ähnlicher Weife wie die der dreifsiger Jahre einen intereffanten Einblick in den Künftler felbft fowohl wie in feine Umgebung. Leider ift diefe letzte Epoche feines Lebens noch in ein Dunkel gehüllt, in welches erft einige wenige unbeftimmte Streiflichter fallen. Namentlich ift uns das häusliche und Familien-

leben des Künſtlers noch beinahe völlig unaufgeklärt. Daſs aber der Kreis ſeiner Bekannten durch den Bankerott und die anſtöſsigen häuslichen Verhältniſſe des Künſtlers in den fünfziger Jahren ſich nicht verringert hatte, daſs ſeine alten Gönner ihm nach wie vor gewogen blieben und zu den alten Freunden und Bekannten ſich noch neue hinzugeſellten, läſst ſich mit Sicherheit aus den zahlreichen Bildniſſen dieſer Zeit ſchlieſsen. Wir begegnen darunter nicht nur einer beträchtlichen Zahl alter Bekannter, ſowie anderer Perſönlichkeiten, die mit dem Künſtler geſchäftlich in der letzten Zeit in Berührung kamen: aus dem Umſtande, daſs nur auf verhältniſsmäſsig wenigen dieſer Bilder die Dargeſtellten das einfache Zeitkoſtüm ohne irgend welche maleriſche Zuthat tragen, dürfen wir wohl — nach dem Vergleich mit den Bildniſſen mancher Bekannten und Verwandten, namentlich aus den dreiſsiger Jahren, — den Schluſs ziehen, daſs auch manche der uns unbekannten Perſonen in irgend welcher Beziehung zu Rembrandt ſtanden.

Das bedeutendſte dieſer auf bloſse Beſtellung hin gemalten Bildniſſe, welches, wie die »Anatomie« und die »Nachtwache« für die Jugend- und für die Manneszeit, für die letzte Periode des Künſtlers als das charakteriſtiſchſte und hervorragendſte Werk bezeichnet zu werden pflegt, ſind die »Staalmeeſters« vom Jahre 1661 im Muſeum zu Amſterdam. Die fünf Vorſteher der Tuchmacherinnung ſind im Sitzungsſaal des Staalhofs zur Rechnungslegung um einen Tiſch mit roth gemuſtertem Smyrnateppich verſammelt. Die Herren ſind ſämmtlich in ſchwarzer Tracht, mit hohem breitkrämpigem Hut, ſchlaffem und ſchlichtem Hemdkragen, langem lockigem Haar. Hinter ihnen ein Diener, baarhaupt. In kunſtreicher und doch einfacher Anordnung und lebendiger Schilderung der Situation ſteht hier der Künſtler noch auf gleicher Höhe mit der »Nachtwache«; aber er iſt dabei

fchlichter und wahrer. Die Beleuchtung giebt fich hier als einfaches, volles warmes Sonnenlicht; daher find die Schatten durchweg klar und hell, und das Licht hat einen röthlich goldenen Ton von einer Gluth und Kraft, dafs die Reflexe in den Schatten noch warm wirken. Die Carnation hat noch etwas von dem goldigen Ambraton der Mannesjahre, aber mit kräftigeren rothen Tönen und kühleren grauen Schatten. Die Pinfelführung ift im Licht durchweg wieder körnig, und nur noch in den Halbfchatten zeigt fich hier und da die weiche, »butterige« Behandlung, welche den Bildern um das Jahr 1655 bis 1657 durchweg eigenthümlich war.

Als Einzelbildniffe von Perfönlichkeiten, die nicht näher bekannt find, in der einfachen fchwarzen Tracht der Zeit, die Männer mit dem fchlichten fchlaffen Klappkragen und dem breitkrämpigen fpitzen Hut, find die folgenden Gemälde zu nennen. In der Galerie des Fürften Youffupoff zu Petersburg die Portraits eines jungen Ehepaares, Kniestücke; einfach aber fprechend aufgefafst, in mattem Licht und mit fchwärzlichen Schatten, aber klar in der Färbung und paftos gemalt; danach etwa aus der Mitte der fechziger Jahre. Noch bedeutender, bei verwandter Auffaffung, ift das Bildnifs einer ganz in Schwarz gekleideten jungen Frau vom Jahre 1666 in der National Gallery zu London; von feiner Durchführung des Kopfes, deffen reiche zarte Fleifchtöne leider durch den gelben Firnifs nicht zur vollen Geltung kommen. Sir Jvor Gueft befitzt in Camford Manor das gröfsere Bildnifs eines Mannes von etwa vierzig Jahren, im Lehnftuhl, mit fpitzem Hut, vor einem fchmutzig rothen Vorhang und neben einem Tifch mit Decken von ähnlicher Farbe; tief und leuchtend in der Farbe, in einem goldigen Fleifchton, von freien, lebendigen Zügen; den »Staalmeefters« von 1661 nahe verwandt und wohl faft gleichzeitig mit ihnen. Ein ähnliches, etwa gleichzeitiges Bildnifs eines Mannes in der Mitte der

Dreiſsiger, im Beſitze des Marquis of Lansdowne in London, ſtehend, mit breitem Hut und die Linke im dunklen Mantel, iſt ſchon ſchwärzer in den Schatten, in der Behandlung noch weicher, in der Beleuchtung fleckiger und düſterer in den Schatten. Auch das Bruſtbild eines Mannes in mittlerem Alter mit breitem, niedrigem Hut, im Bath Houſe zu London, von ovaler Form, ſowie die Portraits von Mann und Frau im Beſitz des Comte d'Oultremont zu Brüſſel ſollen ſich dieſen Bildern anſchlieſsen.

Ob die Eine oder Andere dieſer Perſönlichkeiten dem Rembrandt nahe ſtand oder nicht, können wir, ſo lange uns dieſelben völlig unbekannt ſind, nicht entſcheiden. Daſs ſie in einfach bürgerliche Tracht, ohne irgend welche phantaſtiſche Zuthat des Malers, gekleidet ſind, ſpricht nicht unbedingt dagegen; denn das ſchöne, wirkungsvolle Portrait des Jeremias de Decker in der Ermitage vom Jahre 1666, eines alten Bekannten des Künſtlers, der ſich ſchon in einem Gedichte auf den »Chriſtus als Gärtner« vom Jahre 1638 einen Freund Rembrandt's nennt, zeigt daſſelbe ſchlichte ſchwarze Zeitkoſtüm. Die Zahl der Freunde und Bekannten, die am Abend ſeines Lebens mit dem Künſtler verkehrten, iſt ſogar eine ziemlich beträchtliche geweſen. Daſs ſeine Schüler, die in Amſterdam lebten, wie Eeckhout, Bol, Flinck, die beiden de Koninck, nach wie vor mit Rembrandt Umgang hatten, dürfen wir wohl ohne weiteres Zeugniſs annehmen. Für die fortgeſetzten Beziehungen zu Manaſſeh ben Israel, J. Pz. Zomer und Heyblocq haben wir verſchiedene ſichere Anzeichen. Daſs der Künſtler auch jetzt wie in den erſten Jahren nach ſeiner Ueberſiedelung mit den berühmteſten Aerzten von Amſterdam in Berührung kam, bezeugen uns die »Anatomie« des Dr. Joan Deyman und das Portrait wie die Radirung des Dr. Tholinx, beide aus dem Jahre 1656. Daſs aber auch einer der vornehmſten Gönner Rembrandt's, Jan Six, dem

Künftler ftets die gleiche Verehrung und Freundfchaft entgegenbrachte, dafür ift uns namentlich das köftliche Bildnifs deffelben, das noch heute fich im Befitz der Familie Six in Amfterdam befindet, ein beredtes Zeugnifs. Die Züge des Bürgermeifters der Stadt Amfterdam müffen früh gealtert haben; denn wenn wir mit Smith feine Jahre auf etwa fechzig annehmen wollten, fo würde das Portrait — da Six 1618 geboren ift — erft 1678, alfo beinahe zehn Jahre nach dem Tode Rembrandt's entftanden fein, während doch Smith das Bild dem Charakter der Malerei nach etwa in das Jahr 1644 fetzen zu müffen glaubt. Vosmaer läfst das Bild um 1656 entftanden fein; doch glaube ich, es wird nach der Färbung und Behandlung noch einige Jahre fpäter anzufetzen fein. Der einfichtsvolle Kunftfreund liefs den Meifter ganz aus feinem künftlerifchen Bedürfnifs heraus fchaffen; und fo gelang diefem hier in grofsen einfachen Zügen eine feiner glücklichften Leiftungen. Die Behandlung ift beinahe prima: in grofsen, fett und faft unvertrieben neben einander gefetzten Pinfelftrichen find die Formen wiedergegeben; die Färbung des mattrothen Mantels mit Goldfchnüren über dem Rock von feiner maufegrauer Farbe und der braunen Handfchuhe mit fchmutzig-gelbem Futter ift weder von der Leuchtkraft des Jahres 1654 oder der allerletzten Jahre noch auch fo trübe und undurchfichtig, wie die Bilder von 1655 bis 1657. Die Züge des Mannes, obgleich ähnlich breit hingefchrieben wie das Koftüm, find doch voll feiner Individualität und von aufserordentlicher Anziehung.

Auch zu einem anderen Jugendfreund, zu Lieven Coppenol, — wenn wirklich die beiden Bilder in Caffel und St. Petersburg (1631) diefen Meifter der Schreibkunft darftellen — mufs Rembrandt gerade in feinen letzten Jahren in enger Beziehung geftanden haben: im Jahre 1661 radirt derfelbe Coppenol's Bildnifs, die gröfste und durchgebildetfte

Radirung eines Portraits, welche wir von Rembrandt befitzen; und kurz vorher entftand zweifellos auch das gleiche als meifterhaft bezeichnete Gemälde in gleicher Gröfse — alfo wohl die Studie für die Radirung —, welche fich im Bath Houfe zu London befindet. Dafs Vosmaer die zweite, unter dem Namen »der kleine Coppenol« bekannte Radirung in das Jahr 1632 fetzt, während der Dargeftellte doch faft das gleiche Alter zeigt wie in dem grofsen Blatte und die Behandlung gerade für das Ende der fünfziger Jahre charakteriftifch ift, haben wir wohl nur auf Rechnung flüchtiger Beobachtung zu fetzen.

Auch einige neue Bekannte diefer Zeit lernen wir aus den Radirungen des Meifters kennen. So aus einer Radirung des Jahres 1656 den bejahrten Goldfchmied Johan Lutma, Hollands gefeiertften Meifter im Goldfchmiedehandwerk; fowie den Kunfthändler Abraham Francen durch eine etwa gleichzeitig entftandene Radirung. Mit mehreren anderen Männern, deren Züge in dem Radirwerk fowohl wie in gemalten Bildniffen von Rembrandt's Hand auf uns gekommen find, kam derfelbe durch feinen Bankerott in Berührung: mit Haring Vater und Sohn, dem Hausmeifter und dem Auctionator der Infolventenkammer, und mit Bruyningh, dem Secretair diefer Abtheilung der Amfterdamer Handelskammer. Es ift ein fchönes Zeugnifs für den Charakter Rembrandt's, dafs derfelbe mit den Executionsbeamten, mit denen er faft ein Jahrzehnt hindurch die peinlichen Gefchäfte feines unheilvollen Bankerotts abzumachen hatte, nicht nur leidlich auskam, fondern dafs er in freundfchaftlichen Verkehr mit ihnen trat. Das Portrait der Caffeler Gallerie vom Jahre 1658, welches einen jüngeren Mann mit langem braunem Haar und freundlichen Zügen im Begriff, fich vom Stuhle zu erheben, darftellt, war fchon in der Sammlung Roever 1740 als das Bildnifs des Bruyningh bezeichnet. Ein Meifterwerk in der fetten und breiten Pinfelführung und dem

gemäfsigten, zauberhaft fpielenden Licht, wie das Bildnifs des Jan Six. Durch einige wenige kräftige Farbentöne ift in dem grau-braunen Gefammtton die feinfte Farbenwirkung hervorgerufen. Auch in dem Bildnifs eines jungen Mannes aus demfelben Jahre 1658, das in jüngfter Zeit auf mehreren grofsen Verfteigerungen in Paris Auffehen erregt hat, in den Zügen jenes bleichen, hageren Jünglings mit breitem Hut und rothbraunem Rock im Befitz von Mr. John Wilfon in Paris, hat man einen diefer neuen Bekannten Rembrandt's erkennen wollen, den Auctionator Thomas Jacobsz Haring. In der That ift eine gewiffe Aehnlichkeit mit der Radirung vorhanden, wie auch die Büfte, die man im Grunde des Bildes fieht, für diefe Benennung fprechen würde. In der Malerei ift diefes in feinen etwas ftarren, bleichen Zügen allerdings nicht fo anziehende Bildnifs dem Bruyningh aufs Engfte verwandt; nur ift es etwas farbiger und trockner behandelt. In der kleinen reizvollen Studie zu dem Bruftbild eines jungen Mannes im Befitz des Herrn Conful E. Weber in Hamburg, datirt 1659, könnte man verfucht fein, diefelbe Perfönlichkeit zu erkennen; allein dem widerfprechen doch die hohe gewölbte Stirn und das kleine zurückfpringende Untertheil des Gefichtes.

Noch näher fteht dem Bruyningh ein Gemälde im Belvedere zu Wien, das treffliche Bildnifs eines lefenden Jünglings mit braunem lockigen Haar, in deffen freudig erregten Zügen fich das Intereffe an dem Buche, in dem er lieft, deutlich wiederfpiegelt. Sehr ähnliche, ja fehr wahrfcheinlich diefelben Züge zeigen das Bruftbild eines Jünglings in der Ermitage und ein Bildnifs im Befitz von Sir Richard Wallace. Beide Bilder find, wie das Wiener, in dem gleichen klaren und leuchtenden graulich-braunen Tone gehalten und haben die fchmutzig bräunlichen und rothen Farben, fowie diefelbe weiche und fette Malweife und die breite geiftvolle Behandlung wie der Bruyningh.

Dafs Rembrandt faft gleichzeitig von einer und derfelben Perfon drei Bildniffe in ganz freier künftlerifcher Auffaffung malte, ift wohl ein ficheres Zeichen für ein befonderes Intereffe und ein ganz nahes Verhältnifs derfelben zu unferem Künftler. Wer kann der Dargeftellte fein? Ohne den Beweis führen zu können, möchte ich die Vermuthung ausfprechen, dafs wir in diefen Zügen Titus van Ryn, den im Jahre 1641 geborenen Sohn der Saskia, zu erkennen haben. Damit würde das Alter jenes Jünglings übereinftimmen; aber auch die Züge können fehr wohl dem Sohne Rembrandt's und der Saskia angehören. Auch dafs die gleichen Züge aus verfchiedenen Köpfen in hiftorifchen Compofitionen Rembrandt's aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre uns anfprechen, macht meine Annahme noch wahrfcheinlicher. Aus der kleinen Radirung eines etwa zehn- oder zwölfjährigen Knaben, welche den Titus van Ryn wiedergeben foll, läfst fich kaum ein Schlufs auf den Erwachfenen ziehen, auch vorausgefetzt, dafs jene Benennung begründet fein follte.

Diefen Bildern fchliefst fich das gröfsere Portrait eines jungen ftattlichen Mannes im Louvre, in der gleichen braunen Tracht wie der fogenannte Haring bei Wilfon, ftehend und ganz von vorn gefehen, unmittelbar an; gleichfalls aus dem Jahre 1658. Dem Bruyningh fteht es nur durch gleichmäfsigere Beleuchtung und etwas trockenere Malweife nach. Ein, wie es fcheint, bisher gar nicht beachtetes treffliches Portrait, das angebliche Bildnifs des Admirals Tromp, im Befitz von M. Alphonfe Allard in Brüffel, ift in Ton, Behandlung und Auffaffung diefen Bildern fo verwandt, dafs es auch etwa gleichzeitig entftanden fein mufs. Vor den letztgenannten Bildern hat es aber die kräftigere und reichere Färbung voraus. Der Dargeftellte, ftehend und ganz von vorn gefehen, ift ein Mann von einnehmenden Zügen, in der Mitte der Fünfziger. Er trägt über einem fchmutzig rothen Rock, den ein

Gürtel zufammenhält, einen braunen Pelz mit gelben Auffchlägen, auf dem Haupte ein flaches Barett. Eine kleine filberne Pfeife auf der Bruft läfst ihn allerdings als einen hohen Marineofficier erkennen; dafs derfelbe aber einen der beiden gefeierten Seehelden Hollands vorftellen foll, ift nach dem Alter des Dargeftellten fehr unwahrfcheinlich, da Marten Tromp 1579, fein Sohn Cornelis aber erft 1629 geboren ift.

Aus dem Jahre 1659 datirt das Bildnifs eines »holländifchen Kaufmanns« im Befitz des Earl of Feversham; ein Mann von etwa fünfzig Jahren, in dunklem Anzug und breitem dunklen Barett, am Fenfter fitzend und mit beiden Händen ein Schriftftück haltend. Der anziehende Ausdruck in dem feft gefchloffenen Munde und der feelenvolle Blick der dunklen Augen, die forfchend auf dem Befchauer ruhen, wird leider etwas beeinträchtigt durch den trüben, fchmutzigen Firnifs. Bei der trocken-paftofen Behandlung, welche diefes Bild im Gegenfatze gegen die ebengenannten, fonft fehr verwandten Werke fchon zeigt, macht fich derfelbe doppelt empfindlich geltend. Sehr viel farbiger und leuchtender wirkt bei gleichem körnig-trockenem, höchft geiftvollen Farbenauftrag das grofse Bildnifs eines älteren Mannes von frifcher Gefichtsfarbe mit tief rother Kappe, aus demfelben Jahre 1659, in der National Gallery zu London. Höchft wirkungsvoll ift hier nur der Kopf im Licht genommen, Körper und Hintergrund dagegen im tiefen Dunkel, in das der Blick des Befchauers erft allmälig eindringt.

Wie diefe Gemälde fo befinden fich auch die feltenen Frauenbildniffe diefer Jahre im englifchen Befitz: beim Duke of Buccleugh in London eine Alte mit weifsem Brufttuch und dunkler Kopfbedeckung, in die Lectüre eines Buches vertieft; weich und energifch gemalt und leuchtend in der Farbe, obgleich etwas düfter im Ton. Sodann, wohl 2 oder 3 Jahre fpäter, das nach der Angabe von Smith mit dem Da-

tum 1660 verſehene Bildniſs einer alten Frau mit tief gefurchten Zügen und eingefallenen Wangen bei Lord Overſtone in London; groſs und ernſt in der Auffaſſung, breit und weich gemalt. Das Bruſtbild eines Knaben in grauem Kittel, dunklem Hut mit roth und weiſsen Federn und gelber Mütze unter dem Hut, im Beſitze des Earl Spencer in Althorp, iſt bis auf den Kopf nur angelegt. Nach der fetten Pinſelführung ſcheint es auch etwa dem Jahre 1658 anzugehören. Ob die blaſſen Züge des Knaben wirklich den ſpäteren König Wilhelm III. darſtellen, ſcheint mir ebenſo ſchwierig zu entſcheiden, wie die Identität der bekannten kleinen Radirung Rembrandt's, welche Wilhelm III. als Knaben darſtellen ſoll, aus deſſen ſpäteren bekannten Bildniſſen nachzuweiſen. Doch ſprechen verſchiedene Gründe gegen beide Annahmen.

Das Bildniſs eines älteren Mannes aus dem Jahre 1661 im Beſitz von Lord Aſhburton in London, nach Smith ein ausgezeichnetes Werk von ſelten liebevoller Durchführung für die ſpäte Zeit ſeiner Entſtehung, iſt durch eine ſpätere franzöſiſche Auſſchrift als das Portrait des Predigers Cornelis Janſenius bezeichnet. Der Umſtand, daſs dieſer bereits 1638 ſtarb, macht dieſe Bezeichnung etwas unwahrſcheinlich.

Das Jahr 1660 bringt uns einige der in dieſen letzten Jahren ſehr ſeltenen bildniſsartigen Studien, und zwar ſämmtlich eigenthümlicher Weiſe nach Kapuziner Mönchen; Bruſtbilder verſchiedener Männer in dem braunen härenen Mönchsgewande, die Kutte über den Kopf gezogen. Das eine dieſer Bilder, bei Graf Sergei Stroganoff in St. Petersburg, zeigt einen jungen Mönch mit gefälligen, melancholiſchen Zügen, nachdenklich zur Seite ſehend; der Kopf auſsergewöhnlich liebevoll und verſchmolzen gemalt. Unmittelbar reiht ſich dieſem ein gröſseres Bild aus demſelben Jahre 1660 im Beſitz des Earl of Wemys in Gosford Caſtle an: ein leſender Mönch von etwa vierzig Jahren, mit

blondem Vollbart, im Rohrftuhl fitzend; die Figur und felbft der Kopf ganz im Halbdunkel; nur auf die Spitze des Blattes in der Hand des Mönchs fällt ein heller Lichtftrahl. Hinter diefen beiden Bildern fteht das Bruftbild eines mifsmuthig dreinfchauenden Kapuziners mit kleinlichen, ältlichen Zügen in der National Gallery in London fehr zurück, zumal das Bild jetzt unter Schmutz und gefärbtem Firnifs faft unfichtbar und daher in Bezug auf feine Aechtheit fchwer zu beurtheilen ift. Durch diefe Firnifsfchicht erfcheint der braune Ton, der in den beiden anderen Bildern klar und leuchtend ift, trübe und fchwer; der Farbenauftrag fcheint fchon trockener zu fein.

Das folgende Jahr 1661 hat aufser den genannten Bildern noch zwei datirte Bildniffe aufzuweifen. Aus dem Befitz von Mr. Boughton Knight brachte die letzte Winterexhibition in London das grofse Bildnifs von »Rembrandt's Koch« — wie das Bild traditionell heifst: irgend ein guter Freund Rembrandt's, ein Mann in den Fünfzigen, der ein kurzes Meffer in der Rechten hält, wohl in einem uns nicht mehr verftändlichen Bezuge. Die tief gefurchten Züge von grofser Anziehung, dabei breit und geiftreich faft in Farbe geknetet, aber in einem für diefe Zeit ganz ausnahmsweife trüben und einförmigen grauen Tone. Erfreulicher durch das warme, helle Licht auf Kopf und Händen bei gleich geiftvoller Behandlung ift die Halbfigur eines fitzenden Greifes im Pal. Pitti zu Florenz, das nach der Angabe auf Frey's Stich die Jahreszahl 1661 trägt; nach der breiten »fchmadderigen« Behandlung würde ich es eher noch um einige Jahre früher gefetzt haben.

Ein ftattliches, fchönes Bild diefer Zeit, in Auffaffung und Haltung dem »Admiral« bei M. Allard am nächften, aber nach der durchweg trocken paftofen Behandlung und dem klaren fchwärzlichen Schatten wohl erft etwa in den

Jahren 1662 bis 1664 entſtanden, iſt der bejahrte »Fahnenträger« in Warwick Caſtle: ſtehend, mit der einen Hand die gelb und rothe Fahne neben ſich haltend, mit goldgeſticktem, breitem Bandelier und tiefgrüner Schärpe über dem braunen Rocke, eine weiſse Feder auf dem breiten Hute; die gutmüthigen, anſprechenden Züge keineswegs martialiſch. Nur als fraglich kann ich dieſen Bildern das Portrait eines Knaben in Petworth anreihen, welches an dem hohen dunklen Platze ein ſicheres Urtheil nicht zuliefs, ob es von Rembrandt ſelbſt oder von einem Schüler, wie B. Fabritius, herrührt. Nach der leuchtenden, wie emaillirt erſcheinenden Fleiſchfarbe, nach Tracht und Behandlung würde das Bild etwa aus dem Jahre 1665 oder 1666 ſtammen.

Die Bildniſſe eines alten Ehepaares, welche Comte Florent d'Oultremont 1882 auf der »Expoſition néerlandaiſe« in Brüſſel ausgeſtellt hatte (vergl. S. 531), ſind — wie mir Bredius' mittheilt — nach der auſserordentlich breiten Behandlung und den rothen und braunrothen Tönen im Colorit wohl erſt nach dem Jahre 1660 entſtanden; ſie werden als hervorragende Werke dieſer letzten Zeit bezeichnet.

In den letzten Lebensjahren Rembrandt's ſind noch drei Bildniſſe von Greiſen entſtanden, Studien in maleriſchem Koſtüm, wie wir ſolchen namentlich in der Mitte der vierziger Jahre unter dem Namen der »Rabbiner« begegneten. Eines derſelben, der Greis, welcher ſich auf ſeinen Stock lehnt, bei Earl Northbrook in London trägt die Jahreszahl 1667. Da die anderen beiden, im Beſitz des Herzogs von Devonſhire in Chiswick und in der Galerie zu Dresden (Nr. 1227), dieſem Gemälde auf's Engſte verwandt ſind, ſo haben wir dieſelben gleichfalls wohl in oder um das Jahr 1667 zu ſetzen. Das erſtgenannte, datirte Bild iſt das geringſte und jetzt obenein durch Reſtauration jeder Wirkung beraubt; es iſt klar und goldig in der Färbung und für dieſe letzte Zeit

verhältnifsmäfsig weich in der Behandlung. Tüchtiger und anziehender ift das gröfsere Bild in Chiswick: ein Alter mit kleinem, forgenvollem Geficht, in weifser Pelzmütze und fchmutzig rothbraunem Mantel und Rock; das volle Licht fällt auf die Mütze und von dort auf die linke Seite des Kopfes; die Schatten mit ihren kühlen grünlichen und bläulichen Tönen im Fleifch find in der Durchführung vernachläffigt. Weitaus das befte diefer Bilder ift der Greis in Dresden: fitzend, in halber Figur und faft im Profil gefehen; die breite, niedrige Mütze mit einer Perlenkette gefchmückt; der Rock von einem kühlen, fchimmernden Goldbrokatftoff. Der Kopf in vollem, aber keineswegs grellem Licht ift in liebevollfter Weife wie in Email ausgeführt. Eigenthümlich find auch hier die feinen grünlichen und filberfarbigen Töne im Fleifch, welches dabei doch von grofser Leuchtkraft ift.

Für den Lebensabend des Künftlers ift es charakteriftifch, dafs er fein eigenes Bildnifs ebenfo gern und häufig malte, wie in feiner Jugend. Solcher Selbftbildniffe aus diefen letzten Jahren kann ich noch fiebenzehn in mir bekannten Sammlungen nachweifen; nach Smith's Verzeichnifs zu urtheilen, müffen fich aber noch verfchiedene andere in englifchem Privatbefitz befinden. Eigenthümlich ift diefen Bildniffen, dafs fie, obgleich weniger ftudienartig und ftets als Bild gedacht, doch im Gegenfatze gegen die früheren Selbftportraits des Künftlers von fprechender Aehnlichkeit find und daher auch regelmäfsig nicht verkannt werden. Pfychologifch find uns diefe Bildniffe wieder von grofsem Intereffe durch den Einblick, den fie uns in die Stimmung des Meifters gewähren. Hatte Rembrandt anfangs mit jugendlichem Pathos und in allerlei Mummereien feinen Kopf und feine

Geſtalt als Krieger, als jungen Stutzer, als glücklichen Gatten aufgefaſst und ausſtaffirt; tritt er uns dann im Mannesalter als der vornehme, wohlhabende Bürger von Amſterdam entgegen: ſo ſpricht aus den Selbſtbildniſſen vom Ende der fünfziger Jahre ernſte Faſſung aber auch zugleich Zurückhaltung und in dem forſchenden Blick ein gewiſſes Miſstrauen, welche ſich unter den Prüfungen und bitteren Erfahrungen der vorausgehenden Jahre in ihm herausgebildet hatten. In den ſechziger Jahren klären ſich die Züge allmälig wieder auf; aus ihnen ſprechen Offenheit und Milde, ſowie die ſtille Ruhe des Alters, deſſen Herannahen ſich auch in gewiſſen körperlichen Schwächen nicht verkennen läſst, in dem zahnloſen Mund, dem etwas aufgedunſenen Fleiſch, den müden Augen — vielleicht nicht ohne Einfluſs von Kränklichkeit.

Etwa fünf oder ſechs dieſer Bilder gehören dem Ausgange der fünfziger Jahre, dem Jahr 1658 oder 1659 an. Das Bruſtbild in Bridgewater Gallery in London[1]) von ernſter lebensvoller Auffaſſung, ſteht in dem trüben grünlichen Ton und der fetten Pinſelführung dem Dresdener Selbſtportrait von 1657 noch ſehr nahe, iſt demſelben jedoch überlegen. Zwei Gemälde von ſehr verwandter Auffaſſung und Färbung ſind ſodann die Selbſtbildniſſe im Belvedere zu Wien und in den Uffizien. Auf beiden zeigt ſich der Künſtler im bräunlichen Malerkittel und breiter Hausmütze, ſtehend und ganz von vorn, mit forſchendem, ernſtem Blick. Namentlich das gröſsere Wiener Bild, in welchem der Maler mit den Händen in einer Schnur, die ihm als Gürtel dient, vor uns ſteht, iſt von groſser Individualität, von meiſterhafter Behandlung und in dem feinen graulich-braunen Ton gehalten, welchen wir aus dem Bruyningh und anderen Bildniſſen des

[1]) Die letzte Ziffer der Jahreszahl 165 . iſt etwas verwiſcht; Smith lieſt ſie als 5; doch läſst ſie ſich auch als 7 oder 9 leſen.

Jahres 1658 kennen. Das ähnliche Bruftbild in der Caffeler Galerie ift goldiger im Ton, gutmüthiger im Ausdrucke. Wir haben es etwa in das Jahr 1659 zu fetzen. Diefelbe Jahreszahl foll fich nach Angabe des Katalogs der Winterexhibition von 1879, auf welcher das Bild ausgeftellt war, auch auf dem Selbftportrait beim Duke of Buccleugh in London finden. Nach dem Alter Rembrandt's, der Färbung und dem trocken-körnigen Farbenauftrag würde ich das Bild erft in die Mitte der fechziger Jahre fetzen. Um das Jahr 1660 ift auch das kleine Selbftbildnifs im Befitz von Sir Richard Wallace entftanden, welches ausnahmsweife auf Kupfer gemalt ift.

Die Bildniffe aus dem Anfange der fechziger Jahre weichen fchon in manchen Punkten nicht unwefentlich von der eben betrachteten Gruppe von Selbftportraits ab. Neben denfelben macht fich nämlich ein wärmerer Ton, tiefere und kräftigere Färbung, ein mehr paftofer und trockener Farbenauftrag, ftärkere Gegenfätze in der Beleuchtung geltend. Charakteriftifch ift diefen Bildern auch das weifse oder bunte Kopftuch, welches an die Stelle des Baretts oder der Hausmütze tritt, und dem Künftler, der jetzt mit Vorliebe den Kopf ganz oder theilweife im Halbdunkel zeigt, als hellfter Lichtpunkt im Bilde dient. So in dem grofsen Portrait des Louvre vom Jahre 1660, in dem fich der Künftler bei der Arbeit zeigt; von feiner Staffelei dem Befchauer fich zuwendend; grelles Licht fällt von oben auf das weifse Kopftuch, ftreift das Geficht und findet noch einen Halt an dem weifsen Halskragen, die ganze Figur in ein tiefes Halbdunkel hüllend. Hier fowohl als in dem Bilde beim Earl of Kinnaird in Roffie Priory vom Jahre 1661 ift noch ein kräftiges, leuchtendes Braun die Hauptfarbe, neben der fich aber bereits, namentlich im Fleifch, feine rothe und gelbliche neben kühlen grauen Tönen geltend machen. Das letzt genannte Bild ift fchon wieder klarer,

körniger im Farbenauftrag, noch breiter in der Behandlung, farbiger und blonder im Fleifchton, als das Louvre-Bild. Der Künftler hat fich hier lefend dargeftellt, den Blick vom Buche ab zum Befchauer richtend; der Kopf ift wieder mit einem weifs und gelben Tuche umwunden. In dem ovalen Bruftbild im Befitz von Sir John Neeld in Grittleton Houfe trägt Rembrandt eine kleine, hellviolette Mütze mit mattrothem Streifen; die Färbung ift klar und leuchtend trotz fchwärzlicher Schatten, aber der Ausdruck ift etwas gleichgültig.

Wenn wir diefes Bild etwa in das Jahr 1662 zu fetzen haben, fo müffen wir wohl das Selbftportrait in der National Gallery zu London noch um ein oder zwei Jahre fpäter datiren. Hier ift fchon die Localfarbe völlig wieder zu ihrer Geltung gekommen: der fchmutzig braunrothe Rock läfst rothe Unterärmel frei und hat einen kleinen Kragen von röthlich-gelbem Pelz; die kleine braune Mütze fitzt über dem weifsen Kopftuch; in dem warmen Fleifch giebt die reiche Skala kräftiger Farbentöne in feinfter Weife den Ausdruck frifchen Lebens. Das fehr verwandte grofse Bildnifs des Künftlers mit der Palette in der Hand, im Befitz des Marquis of Lansdowne in London, ift nicht vollendet; die Hände find fogar kaum angelegt. Der Künftler trägt hier ein Winterkoftüm, einen dunklen rothbraunen Pelz; weifses lockiges Haar fällt unter dem weifsen Kopftuch hervor. In allen den genannten Bildniffen hat er fich ftehend dargeftellt.

Ein Selbftportrait im Befitze von Lord Afhburton in London foll nach der freundlichen Mittheilung von Herrn Dr. J. P. Richter die Jahreszahl 1660 tragen, während Smith, der das Bild als »fehr ausgezeichnet« rühmt, das Alter des Künftlers darin auf mehr als 58 Jahre fchätzt.

Die letzten Selbftportraits des Künftlers haben wir etwa

in die Jahre 1666 bis 1668 zu fetzen. Zwei derfelben, in der Galerie des Belvedere zu Wien und in den Uffizien zu Florenz, find von kleinerem Umfange, Bruftbilder ohne Hände; die beiden anderen, bei Herrn von Carftanjen in Berlin und im Nationalmufeum zu Neapel, find gröfsere Halbfiguren. Jenes aus der Galerie Double in Paris bekannte Bildnifs im Befitze von Herrn von Carftanjen fällt in feiner Auffaffung ganz aus dem Rahmen aller fpäteren Bildniffe heraus und findet kaum in feinen Jugendarbeiten ein Analogon: der Künftler ift von der Staffelei zurückgetreten und fteht laut lachend vor einer antiken Büfte. Wefshalb lacht der alte Mann fo herzhaft? Wir können den Grund nicht errathen; defshalb verzerrt fich vor dem Blicke des Befchauers diefes ftarre Lachen allmälig in häfsliches Grinfen, das uns bei einem Greife doppelt ftörend auffällt. Als malerifche Schöpfung ift das Bild dagegen ein fehr charakteriftifches Werk diefer letzten Jahre: ganz breit mit trocken impaftirendem Pinfel hingefchrieben, in der reichen leuchtenden Färbung und ihren kräftigen zinnoberrothen und gelben Tönen und in dem leuchtenden Weifs der Kopfbinde, auf welche das hellfte Licht fällt, fteht es dem grofsen Gemälde des »Verlorenen Sohnes« in der Ermitage am nächften. Von gleicher Meifterfchaft der Behandlung, aber dabei zugleich von fehr anfprechender Auffaffung ift das zweite Selbftbildnifs in halber Figur in Neapel, dort als »Copie nach Rembrandt« bezeichnet: in tiefrothem, pelzbefetztem Rocke, den eine Leibbinde zufammenhält, dunkler Mütze über dem Kopftuch und goldenem Bruftfchmuck; ebenfo breit gemalt als »der lachende Rembrandt«, aber nicht fo trocken im Farbenauftrage.

Die beiden Bruftbilder in den Uffizien und im Belvedere, unter fich ganz nahe verwandt und von grofsem malerifchen Reiz, find uns von befonderem Intereffe, weil fich in den ganz fchlicht aufgefafsten, ohne jeden befonderen Effect in

der Stellung und Beleuchtung wiedergegebenen Zügen die Stimmung des ftark gealterten Künftlers in feinen letzten Jahren auf das Deutlichfte ausfpricht. Der zahnlofe Mund, die Falten in den aufgefchwemmten Backen, die Furchen in der Stirn und um die Mundwinkel des erft etwa fechzigjährigen Mannes erzählen von manchem trüben Erlebnifs, von fchweren Kämpfen, vielleicht auch fchon von einer fchleichenden Todeskrankheit. Aber in diefem milden Blick verräth fich ein ruhiges, tiefes Gemüth, aus den goldig rothen und gelben Tönen des Fleifches leuchtet eine innere Zufriedenheit, welche der Künftler nach den Stürmen des Lebens und den mancherlei bitteren Erfahrungen am Lebensabende glücklich wiedergewonnen hatte.

Schon gegenüber jenen Bildniffen eines Jünglings vom Ausgange der fünfziger Jahre mufste ich bei dem Verfuche, daffelbe als das Portrait von Rembrandt's Sohn Titus nachzuweifen, zugeftehen, dafs ich nur eine Hypothefe zu geben vermöchte, die ich nur auf das Alter des Dargeftellten, auf die Auffaffungsweife und die häufige Wiederholung der Bildniffe ein und derfelben Perfönlichkeit in einem kurzen Zeitraum zu ftützen vermochte. Der Verfuch, aus den Bildniffen Rembrandt's in den fünfziger und fechziger Jahren einen weiteren Einblick in die Familienverhältniffe feiner letzten Jahre zu gewinnen, insbefondere das Bild feiner zweiten oder gar feiner dritten Frau unter ihnen herauszuerkennen, war bisher kaum bis zur Hypothefe gediehen. Freilich lag die Kenntnifs von Rembrandt's Familienverhältniffen nach dem Tode der Saskia noch fehr im Argen; und von dem was man darüber entdeckt zu haben glaubte, fällt der gröfste Theil durch einen Auffatz, mit welchem der zweite Archivar von Am-

fterdam, N. de Roever, foeben die neue Zeitfchrift für holländifche Kunft- und Literaturgefchichte, »Oud Holland«, eröffnet, als eitel Erfindung völlig zufammen. De Roever weift nach, dafs Rembrandt keinesfalls dreimal, wahrfcheinlich aber auch nicht ein zweites Mal verheirathet war, dafs Catharina van Wyck, welche er bei feinem Ableben als Wittwe hinterlaffen haben foll, vielmehr die Wittwe des faft gleichzeitig mit Rembrandt verftorbenen Marinemalers Jan Theunisz Blanckerhoff war, und dafs die beiden minderjährigen Kinder, welche im Todtenregifter bei Rembrandt's Namen verzeichnet find, wahrfcheinlich feine natürliche Tochter Cornelia und feine Enkelin Titia find. Letztere war kurz vor des Grofsvaters Tode Waife geworden und daher unter die Vormundfchaft Rembrandt's gekommen.

Jene Tochter Cornelia hatte ihm, wie wir durch Scheltema's Forfchungen wiffen, feine Dienftmagd Hendrikje Jaghers (oder Stoffels, wie fie mit dem Vaternamen hiefs) geboren; am 30. October 1654 war das Kind in der Oudekerk zu Amfterdam getauft. Dafs Rembrandt mit Hendrikje fchon feit längerer Zeit zufammenlebte, geht aus den Akten des Confiftoriums der Reformirten Kirche hervor: vor diefem kirchlichen Gerichtshofe erhielt Hendrikje fchon im Sommer des Jahres 1654 einen ftrengen Verweis für ihr unchriftliches Zufammenleben mit ihrem Herrn. De Roever vermuthet, dafs ihre Bekanntfchaft mit Rembrandt fchon eine ältere gewefen fei. Wie er mittheilt, wurde nämlich am 15. Auguft 1652 ein Kind von Rembrandt Lubbertsz van Ryn von der Breetftraat [1]) in der Zuiderkerk beigefetzt; ein Kind der Saskia konnte daffelbe aber nicht fein, da bei ihrem Tode nur noch Titus

---

[1]) Die richtige Angabe der Strafse, auf welcher Rembrandt wohnte, macht es fehr wahrfcheinlich, dafs — wie de Roever annimmt — der Vatername Lubbertsz, ftatt Harmensz, verfchrieben ift.

lebte. Eine letzte kleine Notiz erhalten wir dann noch von Hendrikje, wieder in Beziehung zu Rembrandt, im Jahre 1658, wo dieſelbe eine eichene Truhe als ihr Eigenthum aus der Maſſe Rembrandt's vindicirt.

Obgleich Rembrandt Hendrikje's Tochter Cornelia als ſein Kind anerkennt und behandelt, ſcheint er ſich doch nicht mit der Mutter des Kindes vermählt zu haben. Im Jahre 1656 war er zweifellos noch unvermählt, da er damals mit ſeinem Sohne Titus einen Vertrag auf den Fall abſchloſs, daſs er zum zweiten Male heirathen ſollte. Aber auch bis zum Jahre 1665 ſcheint die Ehe, wie Vosmaer nachgewieſen hat, nicht geſchloſſen zu ſein; denn die Anverwandten des Titus, welche bei dem Vermögensverfalle Rembrandt's für den unmündigen Sohn das Erbe ſeiner Mutter zu retten ſuchten, vindicirten im Proceſswege für Titus nur die Hälfte vom Nachlaſſe der Saskia, während ſie, nach dem Teſtamente, im Falle einer Wiederverheirathung Rembrandt's das ganze Erbe hätten herausfordern dürfen.

Sind wir demnach berechtigt anzunehmen, daſs Rembrandt überhaupt nicht zweimal verheirathet war, und daſs er auch mit Hendrikje Stoffels die Ehe nicht einging — vielleicht nur aus dem nach ſeiner damaligen Vermögenslage ſehr triftigen Grunde, daſs er dann auch die zweite Hälfte vom Nachlaſs der Saskia verloren hätte —, ſo dürfen wir doch nach jenen oben angegebenen Daten als wahrſcheinlich gelten laſſen, daſs der Künſtler mindeſtens ſeit dem Jahre 1651 und bis 1658 mit ſeiner Magd im Concubinat lebte, und dürfen ferner wenigſtens vermuthen, daſs dieſelbe auch bis zu ſeinem Tode bei ihm und bei ihrer gemeinſamen Tochter Cornelia blieb. Daſs ſie beim Tode Rembrandt's nicht erwähnt wird, iſt nicht zu verwundern; ſtand ſie doch in keinerlei geſetzlichem Verhältniſs zu ihm. De Roever ſpricht im Verfolge ſeines Aufſatzes die anſprechende Ver-

muthung aus, Hendrikje fei die »Bäuerin von Rasdorp«, die Houbraken und feine Nachfchreiber als Gattin Rembrandt's bezeichnen, und macht dies dadurch wahrfcheinlich, dafs Houbraken feine Nachrichten über Rembrandt vorzugsweife durch feinen Lehrer S. van Hoogstraeten erhielt, der Rembrandt's Schüler in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre war, alfo denfelben grade in feiner fpäteren Lebenszeit kannte.

Vertrat nun Hendrikje zweifellos lange Zeit, vielleicht bis zum Lebensende des Künftlers die Stelle einer Gattin bei demfelben, fo hat diefer fie auch gewifs in feinen Gemälden, Radirungen und Zeichnungen verewigt. Nach den zahlreichen und mannigfaltigen Erinnerungen, die feine Werke an feine Mutter, feine Schwefter und namentlich an feine Gattin Saskia Ulenburgh enthalten, dürfen wir dies von vornherein annehmen. Freilich wie zu einer Sicherheit, zu einem Beweis dafür kommen? Ein Bildnifs der Hendrikje Stoffels ift uns nicht bezeugt; wir wiffen nichts über ihr Ausfehen, ja kennen nicht einmal ihr Alter. Es bleibt uns alfo vor der Hand nur der mühfame und fchwierige Weg (denn wie verfchieden find die Anfichten, wenn es fich darum handelt, eine Aehnlichkeit feftzuftellen!), in Rembrandt's Werken ein jugendliches Frauenbild herauszufuchen, das in den fünfziger Jahren in Bildniffen und als Modell für hiftorifche Compofitionen häufiger wiederkehrt und in einer Weife aufgefafst und wiedergegeben ift, dafs wir daraus auf eine fehr enge Beziehung zu Rembrandt fchliefsen dürfen. Ich geftehe, dafs ich mich diefer Arbeit bisher nur gelegentlich und oberflächlich unterzogen habe; mir fehlten meift zum Vergleiche die zu einiger Sicherheit nöthigen Reproductionen. Dennoch möchte ich hier wenigftens einige Bilder nennen, die mir für diefe Frage von Wichtigkeit zu fein fcheinen, und fo zur Löfung derfelben beitragen helfen.

Gegen die Mitte der fünfziger Jahre fahen wir in Rem-

brandt's Werken, ähnlich wie in der zweiten Hälfte der dreifsiger Jahre, befonders häufig und mit befonderem Glück nackte jugendliche Frauengeftalten behandelt. Das köftliche Bild der »Badenden« von 1654 in der Londoner Galerie und die Bathfeba deffelben Jahres im Louvre find die beiden Hauptwerke, an welche fich verfchiedene Studien und Skizzen anreihen [1]). Diefe Bilder find beide mit grofser Liebe gemalt; fo keufch fie aufgefafst find, verrathen fie die Freude des Malers an den jugendlich fchönen Formen diefes Frauenkörpers, an dem kräftig pulfirenden Leben in der goldig gefärbten Haut. Beidemal fcheint mir, nach dem Körper wie nach den Zügen des Kopfes zu urtheilen, daffelbe Modell benutzt, ja fogar beinahe treu wiedergegeben zu fein. Diefelbe Geftalt, diefelben Züge glaubte ich auch in Potiphars Frau auf dem gleichzeitigen herrlichen Bilde bei Sir John Neeld, und — etwas verändert — auch in der freien, weniger glücklichen Wiederholung diefes Gemäldes in der Ermitage zu erkennen. Diefelbe Sammlung befitzt auch in einem der wenigen völlig genreartigen Bilder Rembrandt's, der »jungen Dame bei der Toilette« aus demfelben Jahre 1654 noch ein anderes Frauenbild, welches wieder diefelbe hübfche junge Perfon darzuftellen fcheint.

Wieder die gleichen Züge fprechen uns auch in dem Doppelportrait von Mutter und Kind als »Venus und Amor« im Louvre an; freilich find fie hier um etwa fünf oder fechs Jahre gealtert, voller und matronenhafter. Auffaffung und Ausftaffirung in diefem Bilde laffen fchon an fich, nach der Analogie mancher Gemälde aus den dreifsiger Jahren, eine

---

[1]) Damit wären auch zwei Bilder zu vergleichen, die ich nur nach Smith's Befchreibung kenne: die »Sufanna« vom Jahre 1653, zu Smith's Zeit bei Mr. Yates, und »die junge Frau beim Aufftehen«, von 1650, bei Sir John Mildmay, von Cooper in Mezzotinto radirt.

dem Künftler fehr nahe ftehende Perfönlichkeit vermuthen. Ift hier — wie ich vermuthe — Hendrikje Stoffels dargeftellt, fo haben wir in dem »Amor« wohl das Portrait der kleinen Cornelia vor uns.

Der Louvre befitzt noch ein anderes Gemälde, ein einfaches Bildnifs, das ich gleichfalls wieder für ein Portrait der Hendrikje anfprechen möchte. Die Galerieverwaltung hat es im Salon carré unter die Auswahl von Meifterwerken aller Schulen eingereiht; und in der That verdient es diefen Platz mehr als manches andere Bild in feiner Nähe. Das Gemälde ift von einem Zauber des Helldunkels, von einem Schmelz der Farbe und liebevollfter Durchführung, welche es fchwer macht, die äufseren Anhaltepunkte für feine genaue Datirung zu finden. Vosmaer befpricht es unter den Bildern des Jahres 1654 und fetzt es zwifchen 1650 und 1654. Nach dem bräunlichen Ton, dem zu Liebe kaum Localfarben auftreten (ein paar braunrothe Bändchen in der Mütze von einem tiefen unfcheinbaren Grün machen fich allein in faft koketter Weife geltend) und der weichen Behandlung könnte das Bild allenfalls auch noch um das Jahr 1658 entftanden fein; doch ift dafür wohl die Malweife zu verfchmolzen, der Ton zu klar und blond. Die Dargeftellte ift einige zwanzig Jahre alt, von feinen anmuthigen Formen, mit fchönem kaftanienbraunem Haar und tiefbraunen Augen, die auch alle bisher genannte Bilder zeigen.

Diefem Portrait verwandt aber derber aufgefafst und fehr viel farbiger und breiter gemalt ift das Bildnifs einer jungen Frau am Fenfter, welches die Berliner Galerie in neuerer Zeit erworben hat. Die Dargeftellte ift kräftiger und voller, wohl um einige Jahre älter als die junge Frau im Salon carré des Louvre; die Aehnlichkeit ift auch nicht fo ftark, dafs ich fie danach für eine und diefelbe Perfon erklären möchte. Jedenfalls dürfen wir, nach Tracht und Anordnung,

eine Rembrandt oder dem Rembrandt'fchen Haufe ganz nahe ftehende Perfönlichkeit in ihr vermuthen. Nach den energifchen rothen und gelben Tönen, nach dem fchwärzlichen Schatten, der breiten, fchon ziemlich trockenen Pinfelführung und der aufserordentlich plaftifchen Wirkung fcheint mir das Bild eher fchon in die Mitte der fechziger als in die fünfziger Jahre zu gehören. Auch diefer Umftand würde dagegen fprechen, dafs das Bildnifs das der Hendrikje Stoffels fein könnte.

Etwa gleichzeitig, aus dem Jahre 1665, wie es fcheint (die letzte Ziffer der Jahreszahl ift nicht deutlich), ift ein drittes Portrait eines jungen, etwa achtzehnjährigen Mädchens, das zwifchen den beiden genannten Bildniffen etwa in der Mitte fteht. Die Befitzerin diefes köftlichen Gemäldes, das leider durch Putzen etwas von feinem urfprünglichen Zauber eingebüfst hat, ift Mrs. Morrifon in Bafildon Park. Die Bezeichnung »Rembrandt's doughter«, welche das Bild trägt, ift zwar unzuläffig, denn Cornelia wurde erft im Jahre 1654 geboren; aber wie die Dargeftellte aufgefafst ift, mufs fie wieder zu Rembrandt in irgend welchem näheren Verhältnifs geftanden haben. Sie fitzt auf einem Armftuhl, auf deffen Lehne die Rechte ruht. Die Art, wie der köftliche weifse Pelz um ihre Geftalt gefchlagen ift, läfst darauf fchliefsen, dafs er (ähnlich wie auf Rubens' bekanntem Bilde feiner zweiten Frau im Belvedere) eine fehr mangelhafte Toilette verhüllen foll: wo er, durch den rechten Arm, welcher im Pelze ruht, auseinandergefchlagen ift, läfst er das Hemd und den offenen Bufen fehen, auf den vom Halfe eine goldene Kette herabfällt. Vorn auf dem Tifche eine purpurrothe Decke; im Grunde ein ziegelrother Vorhang; beide von tieferem Ton. In Reichthum und Leuchtkraft der Farben dem Berliner Bilde ganz nahe, fteht diefes Bildnifs im Zauber des Helldunkels, Meifterfchaft der Durchführung und durch den

unbeſchreiblichen Ausdruck weiblichen Reizes mit dem Louvre-Bilde auf gleicher Stufe.

Zwei andere gröſsere Gemälde, die am Schluſſe von Rembrandt's Thätigkeit ſtehen und in der That den würdigen Abſchluſs einer Künſtlerlaufbahn, wie der eines Rembrandt, bilden, ſind gleichfalls mehrfach herangezogen worden, um einen Einblick in Rembrandt's Familie in ſeinen letzten Jahren zu gewähren. Es ſind dies das Ehepaar im Muſeum van der Hoop zu Amſterdam, unter dem Namen der »Judenbraut« bekannt, und das Familienbildniſs in der Braunſchweiger Galerie. In beiden Bildern hat man von verſchiedenen Seiten und zu verſchiedenen Zeiten die Familie Rembrandt's erkennen wollen. Abgeſehen davon, daſs die Dargeſtellten der beiden Bilder unter ſich keinerlei Aehnlichkeit haben, ſtehen uns ſo zahlreiche Selbſtbildniſſe Rembrandt's aus deſſen letzter Lebenszeit zur Verfügung, daſs wir mit Sicherheit nach denſelben behaupten können: mit Rembrandt hat der Mann weder auf dem einen noch auf dem anderen Bilde eine nur annähernd überzeugende Aehnlichkeit. Obenein iſt der Ehemann auf dem Braunſchweiger Bilde, der noch am erſten verwandte Züge mit Rembrandt's Portrait aufweiſt, etwa um fünfzehn Jahre jünger, wie Rembrandt war, als dieſes Bild entſtand. Auch wiſſen wir jetzt, daſs den Künſtler an ſeinem Lebensabende keineswegs drei liebliche Töchter umgaben, wie den Mann im Braunſchweiger Bilde. Anordnung und Auffaſſung in beiden Gemälden berechtigen uns aber allerdings, die Dargeſtellten in der nächſten Beziehung zu Rembrandt zu ſuchen; und hoffentlich wird die Quellenforſchung in Holland noch einmal die Anhaltspunkte zur Beantwortung dieſer Frage liefern.

Beide Gemälde ſind darin ähnlich angeordnet, daſs auf beiden dunkles, tief bräunlich gefärbtes Buſchwerk den Hintergrund bildet, auf dem ſich die Farben prächtig und

leuchtend abheben. In der Behandlung und Färbung find fich beide Bilder fehr ähnlich; nur ift das Amfterdamer Gemälde weit mehr durchgeführt. Die leuchtend kirfchrothen und purpurrothen Stoffe neben gelben, grauen und fchmutzig-weifsen Farben und vereinzelten feinen grünen Tönen find beiden Bildern gemeinfam; aber im Braunfchweiger Bilde find fie meift prima neben einander gefetzt, im Amfterdamer höchft delicat vertrieben oder forgfältig emaillirt. Dem entfpricht auch im erfteren Bilde eine kräftigere Lichtgebung, tieferer Schatten und hellere Lichter gegenüber dem »sfumato« in dem Bilde des Mufeum van der Hoop. Jedes Gemälde ift in feiner Art ein unübertroffenes Meifterwerk: das eine durch feine bis aufs Aeufserfte gefteigerte Breite der Primabehandlung, bei welcher felbft Spartel und Borftpinfel mit benutzt find, die andere durch höchfte Delicateffe in der Durchführung der Hauptfiguren. Auch Ausdruck und Charakteriftik find in beiden Bildern auf gleicher Höhe: das Braunfchweiger Bild athmet die Freude der jungen Kinderfchaar, in der auch die Eltern fich wieder jung fühlen; das Amfterdamer Bild hat einen ganz eigenthümlich fchwermüthigen Zauber, der in dem väterlichen Verhältnifs des bejahrten Mannes zu feiner jungen Frau oder Braut [1]) und ihrem reizenden Ausdruck züchtiger Weiblichkeit beruht. Auch hat das letztere Bild die tadellofe Erhaltung vor dem Braunfchweiger voraus.

Rembrandt hat in diefen beiden Bildern nach jeder Richtung hin geleiftet, was er zu leiften vermochte. In den hervorragenden Galerien, in denen die Bilder hängen, find fie ftets als die Perlen anerkannt gewefen. Zwifchen

---

[1]) Oder ift fie, wie es dem Alter und Ausdrucke, wenn auch nicht den Geften entfpricht, eine Braut, die der Vater aus dem elterlichen Haufe entläfst? Diefe Auffaffung liegt der alten Benennung des Bildes zu Grunde.

allen anderen Gemälden leuchten fie heraus wie ein grofser Blumenftraufs oder wie ein Haufen bunter Edelfteine. Zum Laien fprechen diefe Köpfe fo wunderbar lebendig, dafs er nicht weifs, wie ihm dabei gefchieht, ob ihn gleich die wunderbare Malweife fremdartig anmuthet. Und der Künftler fteht verwundert grade vor diefer Technik und fucht zu entziffern, wie der Meifter diefe Farben gemifcht, und mit welchen Inftrumenten er diefe kühnen Farbenklexe auf die Leinwand gebracht haben könne.

VERZEICHNISS

DER

GEMÄLDE REMBRANDT'S

NACH IHREM

DERZEITIGEN AUFBEWAHRUNGSORTE.



HOLLAND.

Amsterdam.

Ryksmuſeum.

1. Die Nachtwache. Auszug der Schützencompagnie des Capitäns Frans Banning Cock aus dem Schützenhauſe. 24 ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1642.
(Kat. Nro. 312.)
2. Die Staalmeeſters. Die fünf Vorſteher der Tuchhalle von Amſterdam in Berathung um einen Tiſch mit rothem Teppich ſitzend. Dahinter der Diener. Knieſtück. Bez. Rembrandt f. 1661. (Kat. Nro. 313.)
3. Bildniſs der Wittwe des Admirals Swartenhout. Hoch bejahrt, im Lehnſtuhl ſitzend, die Hände im Schooſs über einem Taſchentuch zuſammengelegt; in ſchwarzer, pelzgefütterter Tracht. Knieſtück. Um 1641/43.
(Kat. Nro. 314 a.)

Muſeum van der Hoop.

4. Die Judenbraut. Ein ältlicher Mann in ſchmutzig gelbem Koſtüm umfaſst ein junges Mädchen in kirſchrothem Kleid und reichem Schmuck. Im Grund dunkles Gebüſch. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 16.. Um 1665/68.
5. Die Anatomie des Dr. Deyman. Neben dem verkürzt geſehenen Cadaver auf dem Secirtiſch ſteht links ein Diener mit einer Schaale. Hinter dem Leichnam der docirende Profeſſor. Bruchſtück des 1656 für die Chirurgengilde gemalten Bildes. Kürzlich durch Pa-

trioten in England erworben und dem Mufeum überwiefen.

Ihr. J. P. Six.

6. Bildnifs des Jan Six van Vromade, Bürgermeifters von Amfterdam. Stehend; in grauem Rock und fchmutzig-rothem Mantel; mit breitem Hut. Kniefück. Um 1658/60.
7. Bildnifs der Mutter des Jan Six. Im Lehnftuhl. In fchwarzer, pelzgefütterter Tracht. Kniefück. Bez. Rembrandt f. 1643.
8. Bildnifs des Ephraim Bonus. Kleines Kniefück; der Radirung vom Jahre 1647 gleichend (Bl. 172).
9. Jofeph erzählt feine Träume. Grau in grau gemalte Skizze. Bez. Rembrandt f. 163.; um 1633.

Haag.

Königl. Galerie im Mauritshuis.

10. Darftellung im Tempel. Simeon hält knieend das Kind in feinem Arm, umgeben von Jofeph, Maria und Andächtigen. Kleine Figuren in weiter Tempelhalle. Bez. RL 1631. (Kat. Nro. 114.)
11. Die Anatomie des Profeffor Tulp. Nicolaus Tulp demonftrirt feinen Zuhörern, fieben an der Zahl, an einem vor ihm liegenden Leichnam. Kniefück. Bez. Rembrandt fc. 1632. (Kat. Nro. 115.)
12. Sufanna im Bade. An einem Wafferbaffin fitzend, erfchreckt zur Seite fehend, wo im Gebüfch ein Greifenkopf fichtbar wird. Kleine Figur. Bez. Rembrant f. 1637. (Kat. Nro. 116.)
13. Selbftbildnifs. Faft von vorn. Mit eiferner Halskraufe; baarhaupt. Bruftbild ohne Hände. Halblebensgrofs. Um 1630. (Kat. Nro. 117.)
14. Selbftbildnifs. In dunklem Mantel, eiferner Halskraufe, purpurrothem Barett mit Federn. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. Um 1634. (Kat. Nro. 118.)

Prinz Heinrich der Niederlande.

15. Selbftbildnifs. Mit rothem Barett und goldener Kette auf der Bruft. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1643. Aus der Galerie des Königs Wilhelm von Holland erworben.

Baron Steengracht van Duivenvoorde.

16. Bathfeba im Bade. Nackt auf einem bräunlichen Mantel fitzend, im Begriff fich mit Hilfe von zwei Dienerinnen anzukleiden. Im Grunde phantaftifches Schlofs. Kleine Figur. Bez. Rembrandt f. 1643.

Jhr. Quarles van Ufford.

17. Bildnifs eines geharnifchten Kriegers. Stehend, halbe Figur. Bez. RL van Ryn 1632.

Rotterdam.

Mufeum Boymans.

18. De Eendracht van't Land. Allegorifche Darftellung auf den Frieden von Münfter. Zahlreiche kleine Figuren; braun in braun gemalt. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 241.)

Utrecht.

Jhr. van Weede van Dyckveld.

19. Bildnifs einer jungen Frau. Stehend; in fchwarzer Tracht und in Perlenfchmuck, einen Fächer in der Linken. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1639.

BELGIEN.

Brüffel.

Königl. Gemäldegalerie.

20. Bildnifs eines Mannes in jüngeren Jahren. An einer Fenfterbrüftung ftehend, auf welcher der rechte Arm ruht; ganz in Schwarz mit breitem Hut. Halbe Figur. Gegenftück der »Dame mit dem Fächer« im Buckingham Palace. Bez. Rembrandt f. 1641. (Kat. Nro. 277.)

Herzog von Arenberg.

21. Tobias heilt feinen Vater. In einem holländifchen Zimmer mit Treppe. Rechts zwei andere Figuren. Klein. Bez. Rembrandt f. 1636.

M. Alphonfe Allard.

22. Männliches Bildnifs, irrthümlich Admiral Tromp benannt. Stehend, ganz von vorn. Etwa 58 Jahre alt. In rothem, eng anliegenden Rock, über dem ein brauner Pelz mit gelbem Befatz liegt; Barett. Auf der Bruft eine kleine filberne Pfeife. Knieftück. Um 1658.

M. le Comte Ferd. d'Oultremont.

23. Bildnifs eines bejahrten Mannes. Knieftück. Um 1665.
24. Bildnifs einer bejahrten Frau. Gegenftück des vorigen Bildes.

M. Antoine Danfaert.

25. Männliches Bildnifs. Bruftbild. Oval. Um 1630/31.

DEUTSCHLAND.

Anholt.

Graf Salm.

26. Diana, mit ihren Nymphen im Bade, entdeckt den Fehltritt der Calliſto. In der Ferne Actaeon. Kleine Figuren in Landſchaft. Bez. Rembrandt f. 1635.

Aſchaffenburg.

Königl. Gemäldegalerie.

27. Chriſtus als Ecce homo. Ganz von vorn; ſtehend, in einem weiſsen Gewand, das die Bruſt etwas offen läſst. Bruſtbild; oben abgerundet. Bez. Rembrandt f. 1661.

Berlin.

Königl. Gemäldegalerie.

28. Simſon bedroht ſeinen Schwiegervater, der ihm ſeine Frau vorenthält. Vor der geſchloſſenen Hausthür, die Fauſt gegen den Schwiegervater ballend, der aus einem Fenſter ſchaut; hinter Simſon zwei Mohren, die Schleppe ſeines Mantels tragend. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 163. Wahrſcheinlich von 1635. (Kat. Nr. 802.)
29. Moſes im Begriff die Geſetzestafeln zu zerſchmettern, die er in beiden Händen über den Kopf erhoben hat. In weiſsem Rock mit rother Binde und braunem Mantel. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1659. (Kat. Nro. 811.)

30. Jacob ringt mit dem Engel, welcher, mit einem langen weiſsen Gewande bekleidet, im Begriff iſt, ihm die Hüfte auszurecken. Bis zu den Knieen (urſprünglich wahrſcheinlich in ganzen Figuren). Bez. Rembrandt f. 1659. (Kat. Nro. 828.)

31. Raub der Proſerpina. Pluto, im Begriff auf ſeinem Dreigeſpann von Rappen mit der geraubten Proſerpina in die Fluthen zu tauchen. Hinter dem Wagen die jämmernden Gefährtinnen der Proſerpina. Kleine Figuren. Um 1632. (Kat. Nro. 823.)

32. Judith(?). Junge blondhaarige Frau, in rothem Sammetmantel über blauem Brokatkleid, neben einem Tiſch ſitzend, worauf Inſtrumente, Bücher und Waffen. Andere Waffen an der Wand. Ganze Figur von etwa drittel Lebensgröſse. Um 1632. (Kat. Nro. 828 C.)

33. Der Geldwechsler. In ſeiner Wechſelſtube prüft ein Alter am Tiſche, worauf Bücher und Geld, ein Geldſtück am Kerzenlichte. Halbe Figur in etwa viertel Lebensgröſse. Bez. RH 1627. (Kat. Nro. 828 D.)

34. Die Frau des Tobias mit der Ziege. Der blinde Tobias verweiſt ſeiner Frau den Diebſtahl der Ziege, die er am Meckern erkannt hat. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nro. 805.)

35. Der Traum Joſeph's. Die hl. Familie in einem Stalle ſchlafend; der Engel naht ſich Joſeph. Bez. Rembrandt f. 1645. Gegenſtück von 34. (Kat. Nro. 806.)

36. Selbſtbildniſs. Gradausblickend; in flachem breitem Hut mit grüner Feder und grauem Mantel, mit Halskragen und goldener Kette darüber. Bruſtbild ohne Hände. Um 1634/35. (Kat. Nr. 808.)

37. Selbſtbildniſs. Gradaus blickend; mit keimendem Schnurrbart. In kleinem Barett, bräunlichem Mantel mit Pelzkragen und grünlichem Halstuch. Bruſtbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 810.)

38. Rembrandt's Gattin Saskia. Gradaus blickend; mit blofsem Hals. In hoher Pelzmütze mit Perlenband, reicher Tracht und Schmuck. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1643. (Kat. Nro. 812.)

39. Bildnifs eines Rabbiners. Von vorn. In einem Seffel, auf deffen Lehne der rechte Arm ruht. Mit breitem Barett und dunklem, pelzgefüttertem Mantel. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nr. 828 A.)

40. Bildnifs einer jungen Frau, zum Fenfter hinausfchauend. Die fchwarzen Haare in goldenem Haarnetz; in rothem Kleide, das den Hals offen läfst. Halbe Figur. Um 1665. (Kat. Nro. 828 B.)

Königl. Schlofs.

41. Simfon feines Haarfchmucks beraubt. Neben einem Himmelbett im Schoofse der Dalila fchlafend, die ihm die Haare abzufchneiden im Begriffe ift. Zwei Philifter fchleichen von hinten heran. Kleine, ganze Figuren. Bez. RL 1628.

Herr A. von Carftanjen.

42. Bildnifs des J. C. Sylvius. Hochbejahrt; nach links, gradaus blickend; in kurzem weifsem Vollbart. In einem Seffel, auf deffen Lehnen feine Arme ruhen. In dunklem, pelzgefüttertem Mantel. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1645.

43. Selbftbildnifs. Vor der Büfte eines römifchen Kaifers ftehend und lachend zum Befchauer herausblickend. In heller Mütze, gelbem Shawl und dunklem Rock. Halbe Figur ohne Hände. Bez. Rembrandt. Um 1665/67.

44. Chriftus an der Marterfäule. Kleine, ganze Figur. Studie. — 1881 in der Vente Beurnonville zu Paris erworben. Um 1646.

Herr Otto Pein.

45. Petrus unter den Knechten des Hohenpriefters. An einem offenen Feuer zwifchen Söldnern kauernd; hinten andere Figuren bei Kerzenlicht. Acht ganz kleine Figuren. Bez. RL 1628.

Braunfchweig.

Herzogl. Gemäldegalerie.

46. Chriftus erfcheint der Maria, die vor ihm kniet, im Leichentuche. Bei Nacht; im Grunde die Grabeshöhle und hohe Bäume. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1651. (Kat. Nro. 518.)
47. Lefender Jüngling. Im Studirzimmer am Tifche fitzend. Ganz in Schwarz. Ein Bücherbrett im Grunde. Kleine ganze Figur. Bez. R. f. 1 . . 3 (1633). (Kat. Nro. 519.)
48. Bergige Landfchaft bei Gewitter. Ein greller Sonnenblick fällt durch dunkle Wolken auf eine Höhe, von der ein Waffer durch einen Bogen herabfällt, um ruhig in der Ebene weiterzufliefsen. Am Fluffe Häufer und kleine Staffage. Bez. Rembrandt f. (Um 1640.) (Kat. Nro. 688.)
49. Selbftbildnifs. In Barett, bläulichem Rock und braunem Mantel; ein Schwert in der Hand. Bruftbild. Um 1633. (Kat. Nro. 134.)
50. Familienbildnifs. Die junge Gattin zur Rechten, fitzend, in rothem Kleide, ihr jüngftes Töchterchen auf dem Schoofse. Neben ihr fteht links der Gatte, ganz in Schwarz, und zwei junge Töchter, von denen die eine einen Korb mit Blumen hält. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. Um 1668/69. (Kat. Nro. 130.)
51. Männliches Bildnifs. Etwa 36 Jahre alt; in kurzem kaftanienbraunem Haar und Bart. In fchwarzem Rock und Steinkragen. Bruftbild ohne Hände; oval. Bez. Rembrandt f. 1632. (Kat. Nro. 131.)
52. Bildnifs einer jungen Frau, Gattin des Vorgenannten. In fchwarzer Tracht und weifser anliegender Mütze. Bruftbild ohne Hände; oval. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 132.)
53. Bildnifs eines Mannes in Rüftung. Mit kurzem grauem Vollbart. In Helm mit rothem Bufch und Panzer;

ein Schwert in der Hand. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1638[1]).

Carlsruhe.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.

54. Selbftportrait. Ganz von vorn; in braunem Barett und tief rothem Mantel; Ringe in den Ohren. Bruftbild ohne Hände. Unfertig. Um 1645.

Caffel.

Königl. Gemäldegalerie.

55. Jacob fegnet feine Enkel Ephraim und Manaffe. Im Bette zum Segnen fich aufrichtend; zur Seite ftehen Jofeph und Afnath. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1656. (Kat. Nro. 367.)
56. Die hl. Familie. Am Kaminfeuer fitzt Maria, das weinende Kind beruhigend; im Grunde Jofeph, Holz fpaltend. In einem gemalten Rahmen, vor dem ein Vorhang zurückgezogen ift. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1646. (Kat. Nro. 366.)
57. Holländifche Winterlandfchaft. Auf der Eisfläche eines Fluffes bewegen fich einige Schlittfchuhläufer. Bez. Rembrandt f. 1646. (Kat. Nro. 368.)
58. Landfchaft mit der Ruine. Auf glühenden Abendhimmel heben fich Ruinen auf der Höhe ab; vorn eine fteinerne Brücke, über die der Weg zu einer Windmühle führt. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 372.)
59. Selbftportrait. Etwa zwanzigjährig, mit ftruffem Haar. Kopf unter Lebensgröfse. Um 1627. (Kat. Nro. 361.)
60. Selbftportrait. Ganz von vorn. Hinter einer Brüftung; in Sturmhaube und eiferner Halskraufe über braunem Mantel. Achteckig. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 357.)

---

[1]) Die »Grablegung« und »Befchneidung«, welche auch jetzt noch in der Galerie als Originalwerke Rembrandt's gehen, find Copieen der für Prinz Friedrich Heinrich gemalten Compofitionen (vergl. München).

61. Selbftportrait. Im Zimmer neben einer Thür ftehend; den rechten Arm auf ein Poftament gelehnt. Ganz in Schwarz; einen breiten Hut auf dem Kopfe. Ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1639. (Kat. Nro. 364; früher fälfchlich Jan Six genannt.)

62. Selbftportrait. Von vorn; in braunem Rock und kleinem Barett; eine goldene Kette auf der Bruft. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 165. Um 1659. (Kat. Nro. 360.)

63. Bildnifs der Saskia van Ulenburgh. Im Profil, ftehend. In reicher Tracht und purpurgefüttertem Hut mit weifser Feder. Halbe Figur. Um 1633/34. (Kat. Nro. 356.)

64. Bildnifs einer jungen Frau. Ganz von vorn; Nelken in der Rechten haltend. In grünlichem Kleid und dunklem pelzbefetztem Mantel; mit reichem Schmuck. Bruftbild. Um 1635/36. (Kat. Nro. 347.)

65. Bildnifs des Schreibmeifters L. W. Coppenol (?). Vor feinem Arbeitstifche fitzend, im Begriff die Feder zu fchneiden. Ganz in Schwarz. Bis zu den Knieen. Bez. RL van Ryn. Um 1632. (Kat. Nro. 358.)

66. Bildnifs des Poeten Jan Krul. Stehend, in hohem Hut und fchwarzem feidenen Rock; in der Linken einen Handfchuh. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 351.)

67. Bildnifs des Nicolaas Bruyninck. Im Begriff fich vom Lehnftuhle zu erheben. Mit langem lockigem Haar; in fchwärzlicher Tracht. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1658. (Kat. Nro. 359.)

68. Bildnifs eines Architekten. Graumelirtes Haar und Vollbart. Vor einem Tifche fitzend und fein Haupt auf die Rechte, in der er die Feder hält, aufftützend, während die Linke ein Winkelmafs hält. In hellem Fuchspelz. Bis zu den Knieen. Bez. Rembr. 1656 (theilweife oder ganz gefälfcht). (Kat. Nro. 350.)

69. Bildnifs eines geharnifchten Mannes. Mit ftruffem graulichem Haar und Bart; in vollem Panzer fich an feine

Lanze lehnend. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1655. (Kat. Nro. 370.)

70. Bildnifs eines alten Mannes. Von vorn; in dunklem Barett und Rock, auf der Bruft ein Kreuz an goldener Kette. Bruftbild ohne Hände. Achteckig. Bez. RL 1630. (Kat. Nro. 347.)

71. Bildnifs eines alten Mannes. Von vorn; mit ftruffem grauem Haar; in dunklem Rock mit goldener Kette darüber. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn f. 1632. (Kat. Nro. 355.)

72. Bildnifs eines alten Mannes. Von vorn; Niederblickend. Das volle Licht fällt auf fein kahles Haupt. In dunklem Rock. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL 1632. (Kat. Nro. 365.)

73. Studienkopf eines Mannes in mittleren Jahren. Mit Vollbart; faft von vorn. In dunklem Rock und Pelzmütze. Kaum halb lebensgrofs. Um 1655/57. (Kat. Nro. 363.)

74. Studienkopf eines ältlichen Mannes. Faft im Profil; baarhäuptig; in dunklem Rock. Gegenftück des Vorigen. Um 1655/57. (Kat. Nro. 362)[1].

Darmftadt.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.

75. Chriftus am Marterpfahl. Während ein Scherge die Füfse des bis auf einen Schurz entkleideten Chriftus an den Pfahl kettet, fchickt fich ein zweiter Scherge an, denfelben am Pfahl hochzuziehen. Ganze Figuren

---

[1]) Das en face gefehene Bruftbild eines graubärtigen alten Mannes (Nro. 349 des Kat.) fcheint mir zweifelhaft. Der Bürgerfähnrich (Nro. 371) ift eine Copie nach dem Bilde bei der Baronin James Rothfchild in Paris; Simfon's Blendung (Nro. 369) ift Copie nach dem Original bei Graf Schönborn in Wien; das Bildnifs eines fitzenden Greifes, der fich auf feinen Stock lehnt (Nro. 382) nach dem fogen. Manaffeh ben Israel in der Ermitage. Die Benennungen der letzteren Bilder hat Dr. Eifenmann in dem revidirten Verzeichnifs fchon richtig geftellt.

in etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1668. (Kat. Nro. 347)[1].

Dresden.

Königl. Gemäldegalerie.

76. Das Opfer Manoahs. Manoah und fein Weib knieend neben dem Opferfeuer, während der Engel, der ihnen die Geburt Simeons verkündete, fortfchwebt. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1641. (Kat. Nro. 1316.)
77. Simfon's Hochzeit. An der Hochzeitstafel, in deren Mitte die Braut fitzt, giebt Simfon den Gäften Räthfel auf. Ganze Figuren, etwa in drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1638. (Kat. Nro. 1313.)
78. Die Grablegung Chrifti. Schulcopie nach dem Original in der Münchener Pinakothek; von Rembrandt theilweife übergangen. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1653. (Kat. Nro. 1320.)
79. Der Raub des Ganymed. Der Adler trägt den fchreienden Buben, den er an den Armen gepackt hat, in die Lüfte. Unten in düfterer Landfchaft ein Haus. Ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 1312.)
80. Der Jäger mit der Rohrdommel. Ein junger Mann in braunem Koftüm, im Begriff eine Rohrdommel vorn an einen Haken zu hängen. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1639. (Kat. Nro. 1314.)
81. Selbftbildnifs. In der Linken ein Buch haltend, in dem er zu zeichnen im Begriff fteht. In Barett und dunklem Rock. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1657. (Kat. Nro. 1322.)
82. Doppelbildnifs des Künftlers und feiner Gattin Saskia van Ulenburgh. Vor dem Frühftückstifche fitzend,

---

[1]) Das Rembrandt zugefchriebene angebliche Bildnifs der Saskia van Ulenburgh (Kat. Nro. 348) ift eine franzöfifche Nachahmung des vorigen Jahrhunderts nach dem berühmten Caffeler Bildnifs der Saskia.

feine Gattin auf dem Schoofse und in der Rechten das Champagnerglas fchwingend. Beide fich zum Be-fchauer umwendend. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt fec. Um 1635/36. (Kat. Nro. 1321.)

83. Bildnifs der Saskia van Ulenburgh, als Braut des Künftlers. Von der Seite, fich lachend umwendend. In breitem rothen Hut und blauem Kleid; die Rechte auf der Bruft. Bruftbild. Bez. Rembrandt ft. 1633.) (Kat. Nro. 1310.)

84. Bildnifs der Saskia van Ulenburgh, Gattin des Künftlers. Stehend; die Linke auf die Bruft legend, mit der Rechten eine Nelke herausreichend. Faft bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1641. (Kat. Nro. 1315.)

85. Bildnifs des Willem Burggraaf von Rotterdam. Etwa 35 Jahre alt; faft von vorn. In fchwarzem Rock und flachem Spitzenkragen. Bruftbild. Bez. Rembrandt fct. 1633. — Das Gegenftück, Bildnifs der Gattin, im Städel'fchen Mufeum zu Frankfurt. (Kat. Nro. 1311.)

86. Bildnifs eines jungen Mannes. In dunkler Mütze mit Feder, eifernem Halskragen und dunkelbraunem Mantel. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1643. (Kat. Nro. 1318.)

87. Bildnifs eines älteren Mannes. In grauem Vollbart; die Rechte auf dem Stockgriff. Mit kleinem Barett und dunklem Mantel, die im vorigen Jahrhundert übermalt find. Bis zu den Knieen. Um 1645. (Kat. Nro. 1324.)

88. Bildnifs eines älteren Mannes. In den Stuhl fich zurücklehnend; mit Pelzmütze und dunklem Rock. Halbe Figur. Um 1656. (Kat. Nro. 1327.)

89. Bildnifs eines Mannes mit grofsem Vollbart. Ganz von vorn. Mit breitem fchwarzem Barett und dunklem Rocke. Bruftbild ohne Hände; etwas über Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 1319.)

90. Bildnifs eines bejahrten Mannes. Faft im Profil, mit kurzem grauen Vollbart. In breitem Barett mit Perlenfchnur und graulichem Mantel. Halbe Figur. Um 1665/67. (Kat. Nro. 1323.)

91. Die Goldwägerin. Eine alte Frau, hinter einem Tifche fitzend, im Begriff ein Goldftück abzuwägen. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1643. Irrthümlich gewöhnlich Rembrandt's Mutter genannt [1]). (Kat. Nro. 1317.)

Frankfurt a. M.

Gemäldegalerie des Städel'fchen Inftitutes.

92. David vor Saul Harfe fpielend. König Saul in dumpfem Hinbrüten auf einer Erhöhung fitzend, von der rechts David fteht. Ganze Figuren in etwa viertel Lebensgröfse. Um 1632. — Sal. Koninck genannt. (Kat. Nro. 183.)

93. Bildnifs der Margaretha van Bilderdyk, Gemahlin des Willem Burggraaf. Faft von vorn; in dunkler Tracht. Bruftbild. Bez. Rembrandt fct. 1633. Gegenftück des Bildniffes ihres Gatten in Dresden. (Kat. Nro. 182.)

94. Bildnifs einer jungen Frau in reicher Tracht. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1635. (Nicht ausgeftellt.) [2]).

Gotha.

Herzogl. Gemäldegalerie.

95. Selbftbildnifs. Faft im Profil; neugierig herausblickend. Mit ftruffem Haar, dunklem Rock und fchlaffem Kragen. Kleines Bruftbild ohne Hände. Bez. RL 1629. (Kat. Nro. 62.)

---

[1]) Die unter dem Namen »Rembrandt's Mühle« bekannte Landfchaft (Kat. Nro. 1328) ift von einem Schüler Rembrandt's, vielleicht von A. de Gelder; das Bruftbild eines graubärtigen Alten (Kat. Nro. 1326) wahrfcheinlich von Sal. de Koninck; und das Bildnifs Rembrandt's (Kat. Nro. 1325) eine Copie oder Nachahmung deffelben, vielleicht von G. Flinck.

[2]) Das grofse Gemälde, das »Gleichnifs von den Arbeitern im Weinberge« darftellend (Kat. Nr. 7), welches die falfche Inschrift Rembrandt f. 1656 trägt, ift kein Werk von Rembrandt's Hand.

96. Bildnifs eines jungen Mannes. In fchwarzem Rock, breitem Hut und anliegendem Steinkragen. Bruftbild. Bez. RL. Um 1632. (Kat. Nro. 61.)

Hamburg.

Herr Conful Weber.

97. Darftellung im Tempel. Maria und Jofeph andächtig vor Simeon knieend, der das Chriftkind in feinen Armen hält. Ueber der Gruppe die Prophetin Hanna fegnend. Ganze Figuren in etwa viertel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt. Um 1628.

98. Männliches Bildnifs. Etwa dreifsig Jahre alt; mit langem braunen Haar. Im Blick rechts, zum Bilde herausfchauend. Mit dunklem Barett, in braunem Rock und roth gefüttertem Mantel. Bruftbild in halber Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1659.

Herr Joh. Weffelhoeft.

99. Bildnifs des Maurits Huygens. In fchwarzer Tracht, Hut und weifsem Kragen. Bruftbild unter Lebensgröfse. Bez. RL 1632.

Innsbruck.

Galerie des Ferdinandeums.

100. Bruftbild eines Alten, der »Jude Philon« genannt. In pelzgefüttertem, dunklem Mantel und tiefblauem Turban. Kleines Bruftbild ohne Hände. Bez. RL 1630.

Leipzig.

Städtifches Mufeum.

101. Selbftbildnifs. Ganz von vorn; in breitem fchwarzen Barett, das den gröfsten Theil des Kopfes befchattet, fchwarzem Rock, rother Unterjacke und kleinem weifsen Kragen. Studie. Kleines Bruftbild ohne Hände. Um 1652/54. (Kat. Nro. 347.)

Metz.

Städtifches Mufeum.

102. Bildnifs eines Greifes. Faft von vorn. Mit ftruffem

Bart. In dunkelbraunem Rock, mit fchmaler goldener Kette und fchwarzer Kappe. Oval. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 103.)

München.

Alte Pinakothek.

103. Heilige Familie. Maria fitzend, das fchlafende Kind in heller Pelzdecke auf dem Schoofse. Jofeph, über die Wiege gelehnt, zufchauend. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1631.
104. Opfer Ifaaks. Der Engel hält die Hand Abrahams zurück, der den nackten Sohn mit der Linken auf dem Scheiterhaufen fefthält. In der Ferne Landfchaft. Bez. Rembrandt verändert en over gefchildert 1636. — Atelierbild, von Rembrandt retouchirt.
105. Anbetung der Hirten. Maria vor dem Chriftkind fitzend, das Jofeph mit der Laterne beleuchtet und die Hirten ftaunend umgeben. Ganze, kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1646. (Kat. Nro. 848.)
106. Kreuzesaufrichtung. Die Kriegsknechte bei hereinbrechender Nacht befchäftigt, das Kreuz mit dem Heiland in die Höhe zu richten. Kleine, ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1633. — Mit den folgenden Bildern 1633 durch Prinz Friedrich Heinrich beftellt. (Kat. Nro. 850.)
107. Kreuzabnahme. Jofeph von Arimatia und vier andere Männer im Begriff den Leichnam herabzunehmen, während Magdalena, Johannes und andere Jünger fich um die ohnmächtige Maria bemühen. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1633. (Kat. Nro. 849.)
108. Grablegung. In einem Grabgewölbe mit Ausblick auf Abendhimmel laffen Nicodemus und Jofeph von Arimatia bei Licht den Leichnam ins Grab legen. Zur Seite die hl. Frauen klagend. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1636/38. (Kat. Nro. 852.)
109. Auferftehung Chrifti. Ein Engel hebt den Deckel vom Sarkophag, aus dem fich Chriftus ftrahlend er-

hebt; die Wächter erfchreckt auseinander laufend. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1636/38. (Kat. Nro. 851.)

110. Himmelfahrt Chrifti. Chriftus, in weifsem Gewande, von Engeln auf Wolken gen Himmel getragen. Unten die Jünger ftaunend und in Andacht. Bez. Rembrandt f. Gemalt 1635/36. (Kat. Nro. 847.)

111. Der Rabbiner. Bruftbild im Profil. Mit grauem Bart. In weifsem goldgeftickten Mantel und grünem Rock und weifsem Turban mit Perlen. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 195.)[1].

112. Bildnifs eines jungen Mannes; dem jüngeren Haaring gleichend. Sitzend; auf dem Knie eine Schreibmappe; in der Rechten die Feder. In rothem Untergewand und rothgelbem Ueberwurf. Halbe Figur. Um 1656. — Kürzlich aus der Schleifsheimer Galerie (Nro. 260) übernommen, wo es Eeckhout benannt war; jetzt C. Fabritius zugefchrieben.

Nordkirchen.

Graf Efterhazy.

113. Kopf eines lachenden Jünglings. Faft von vorn; mit fpärlichem Kinnbart. In dunkler Mütze und Rock, mit kleinem weifsem Kragen. Bez. RL. Um 1629/30.

Nürnberg.

Germanifches Mufeum.

114. Selbftbildnifs. Gradaus blickend; mit lockigem Haar. In dunklem Rock, eiferner Halskraufe und kleinem weifsen Kragen. Bruftbild ohne Hände. Unter Lebensgröfse. Bez. RL f.

---

[1]) Das Bildnifs Rembrandt's (Kat. Nro. 196) halte ich für eine Nachahmung aus neuerer Zeit; ebenfo die kleine Landfchaft (Kat. Nro. 860). Die Verftofsung der Hagar (Kat. Nro. 882) ift von der Hand des J. de Wet; die G. Flinck und feine Gattin benannten Bildniffe (Kat. Nro. 323 und 329) wahrfcheinlich von G. Flinck.

Oldenburg.

Groſsherzogl. Gemäldegalerie.

115. Bildniſs von Rembrandt's Mutter. Die Prophetin Hanna genannt. Sitzend; über die Bibel gebeugt, in der ſie lieſt. In goldgeſtickter Haube und matt purpurrothem Mantel. Bis zu den Knieen. Bez. RL 1631. — Aus der Galerie Schönborn-Pommersfelden erworben. (Kat. Nro. 166.)

116. Bildniſs eines alten Mannes. Mit langem grauen Bart und ſtruffem Haar. In dunklem Rock. Bruſtbild. Bez. RL van Ryn f. 1632. (Kat. Nro. 167.)

117. Landſchaft. Vorn am Zuſammenfluſs zweier Flüſſe ein Gehöft mit Schuppen. Auf der Landzunge des jenſeitigen Ufers eine Gruppe von Bäumen in hellem Sonnenlicht; im Mittelgrunde eine breite Steinbrücke. Hügelige Ferne. Um 1645. (Kat. Nro. 169.)[1].

Prag.

Galerie der Kunſtfreunde.

118. Vertumnus und Pomona. Pomona in breitem Strohhut und reicher Tracht, in den übereinander gelegten Händen eine Orange haltend; Vertumnus in Geſtalt einer alten Frau, mit purpurrothem Kopftuch, der Pomona zuredend. Halbe Figuren. Bez. Rembrandt f. 1649. (Kat VIII, 5.)

Galerie des Grafen Noſtitz.

119. Bildniſs eines alten Mannes. Vor einem teppichbedeckten Tiſche mit Globus und Büchern. In pelzgefüttertem ſchwarzen Mantel, goldener Kette und violettem Barett. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. Um 1635. (Kat. Nro. 269.)[2].

---

[1]) Das kleine Bild, den Engel bei Tobias darſtellend (Kat. Nro. 168) halte ich nicht für Rembrandt; jedenfalls iſt es kein Gegenſtück des Berliner Bildchens aus der Tobiasſage, da es ganz andere Dimenſionen hat.

[2]) Das Bruſtbild eines Mannes mit dunklem Haar und Bart, ein Käppchen auf dem Kopfe (Kat. Nro. 252) iſt in den Privatzimmern aufgeſtellt und daher dem Publicum unzugänglich.

Schwerin.

Grofsherzogl. Gemäldegalerie.

120. Bildnifs eines Greifes. Niederblickend, nach links. Mit grauem Haar; in hellbraunem Mantel. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL. Um 1630. (Kat. Nro. 854.)

121. Bildnifs eines Greifes. Vornüber gebeugt; mit weifsem Vollbart und fpärlichem Haar. In einem Mantel von Goldbrokat. Bruftbild ohne Hände. Um 1656. — Bisher Ribera benannt. (Kat. Nro. 855.)

Stuttgart.

Königl. Gemäldegalerie.

122. Paulus im Gefängnifs. Inmitten von Büchern fitzend und über einen Brief nachfinnend, den er niederzufchreiben im Begriff fteht. Neben ihm das Schwert. Ganze Figur, in etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt fecit und R. f. 1627. — Aus der Galerie Schönborn-Pommersfelden erworben. (Kat. Nro. 275.)

Wien.

Kaiferl. Galerie des Belvedere.

123. Der Apoftel Paulus. Als kräftiger Greis mit weifsem Vollbart. Vor feinem Schreibtifche, nach rechts; fich zum Befchauer wendend. Auf dem Tifche Bücher; daneben lehnt das Schwert. Knieftück. Früher angeblich bez. Rembrandt f. 1636. (Kat. Niederl. I. 28.)

124. Selbftbildnifs. Stehend; faft von vorn. In fchwarzem Barett und dunkelbraunem Hausrock, von einer Binde zufammengehalten, in welche er beide Hände gefteckt hat. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1658. (Kat. Niederl. I. 42.)

125. Selbftbildnifs. Von vorn; in fchwarzem Barett und braunrothem Rock. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. Um 1666/68. (Kat. Niederl. I. 45.)

126. Bildnifs von Rembrandt's Mutter. Von vorn; ftehend,

die Hände über der Krücke des Stockes zufammengelegt. In fchwarzem, pelzgefüttertem Mantel und bräunlich-violettem Kopftuch. In ovaler gemalter Einrahmung. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1639. (Kat. Niederl. I. 39.)

127. Bildnifs eines Mannes in mittleren Jahren. Sitzend; mit der Handbewegung feine Rede bekräftigend. In fchwarzem Koftüm mit breitem Steinkragen. Halbe Figur. Um 1632. (Kat. Niederl. I, 38.)

128. Bildnifs einer Frau, Gattin des Vorgenannten. Sitzend, in Schwarz, mit weifsem Steinkragen. Um 1632. (Kat. Niederl. I. 40.)

129. Bildnifs eines fingenden Jünglings, vielleicht des Titus van Ryn. Sitzend, nach rechts; in beiden Händen ein Buch, worin er lieft. Ein fchwarzes Barett auf den dunkelblonden Locken; in dunkelbraunem Rock. Halbe Figur. Um 1658. (Kat. Niederl. I. 41.) [1]).

K. K. Akademie der Künfte.

130. Bildnifs einer jungen Dame. Sitzend. Ganz in Schwarz; mit fchmalem weifsen Steinkragen und kleiner Mütze. Halbe Figur. Bez. RL van Ryn 1632. (Kat. Nro. 444.)

Fürft Liechtenftein.

131. Selbftbildnifs. Stehend, nach links. In federgefchmücktem Barett und mit dunkelviolettem Mantel. Faft halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 174.)

132. Männliches Bildnifs. Nach rechts, gradausblickend. In dichtem welligen Haar und kleinem Schnurrbart. Mit Halskraufe und doppelter goldener Kette. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1636.

---

[1]) Das Bildnifs eines Jünglings, in einem Blumenkranz von D. Seghers (I. 43), fcheint mir von Livens' Hand, der bekanntlich lange in Antwerpen lebte. Das Bildnifs eines ftehenden Jünglings (I. 36), bez. R. Gherw . . . ., ift wahrfcheinlich von Gherard de Wet.

133. Weibliches Bildniſs, Gattin des Vorgenannten. Im dichten und kurzen welligen Haar eine Feder; mit offenem Hals. Faſt von vorn. Die Linke auf die Bruſt legend; in reichem Perlenſchmuck. Bez. Rembrandt f. 1636. — Nebſt dem Gegenſtück 1882 von der Marcheſe Incontri in Florenz erworben.

Graf Schönborn.

134. Blendung Simſon's. Ein Philiſter im Begriff Simſon, der im Ringen mit einem anderen zu Boden geſtürzt iſt, den Dolch ins Auge zu ſtoſsen. Drei Philiſter ihn feſſelnd oder mit Waffen bedrohend. Delila mit den abgeſchnittenen Haaren Simſon's zur Thüre fliehend. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1636.

Graf Lanckoronki.

135. Die »Judenbraut«. Junges Mädchen am Fenſter ſtehend, auf deſſen Brüſtung ſie beide Hände legt. Ganz von vorn; mit langem offenen Haar. In breitem ſammetgefütterten Barett; in reichem phantaſtiſchen Koſtüm und Schmuck. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1641.

136. Der »Vater der Judenbraut«. Ein greiſer Mann, an einem Tiſche ſchreibend. Faſt im Profil; in dunklem Mantel und Barett. Gegenſtück des vorigen Bildes. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1641.

ENGLAND.

Althorp.

Earl Spencer.

137. Die Befchneidung. In etwa fünfzehn kleinen Figuren. Anfcheinend unfertig. (Nach Smith bez. Rembrandt f. 1661.)
138. Portrait eines Knaben (angeblich Wilhelm's III.). In grauem Gewand und fchwarzem Hut mit bunten Federn. Halbe Figur. — Anfcheinend unfertig. Um 1658 bis 1660.

Ashridge Park.

Earl Brownlow.

139. Männnliches Bildnifs. Bez. Rembrandt f. 1653.

Bafildon Park.

Mrs. Morrifon.

140. Bildnifs einer jungen Dame. Sitzend, faft von vorn. Der rechte Arm auf der Lehne ruhend, der linke im weifsen Pelz verborgen; eine rothe Decke über den Knieen. Rother Vorhang. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 166.(5?).

Blenheim.

Duke of Marlborough.

141. Die Ehebrecherin vor Chriftus. Compofition von fechs

lebensgrofsen Halbfiguren. Bez. (anfcheinend falfch) Rembrandt f. 1644. Eher um 1650 bis 1652 gemalt [1]).

Bowood.

Marquis of Lansdowne.

142. Grofse Landfchaft mit der Windmühle. Vorn führt von der Höhe ein Weg zum Waffer. Düftere Beleuchtung. Bez. Rembrandt f. Um 1654 bis 1656.
143. Kleine Landfchaft mit dem Kanal. Um 1640 bis 1650.

Broadlands.

Lord Mount-Temple.

144. Johannes d. T. Mit lockigem Haar und Vollbarte; ein grünliches Gewand unter braunem Mantel. Portraitartig. Bruftbild. Bez. Rembrandt ft. 1632.
145. Pilatus, fich die Hände wafchend. Ein Knabe giefst ihm Waffer über die Hände; hinter ihm ein Greis. Unten Pharifäer und Soldaten andrängend. Lebensgrofse Figuren bis zu den Knieen. Um 1650.

Cambridge.

Fitzwilliam Mufeum.

146. Selbftportrait in Landsknechtstracht. An einem Pfeiler ftehend; in rothem gefchlitzten Gewand mit Halskoller aus Stahl und goldener Kette. Die Linke am Griffe eines Zweihänders. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1650.

Canford Manor.

Lord Wimborne.

147. Der Apoftel Paulus. Bärtig; in matt rothem Mantel. Vor einem Schreibtifch in Gedanken vertieft fitzend.

---

[1]) Zwei andere Bilder: »der barmherzige Samariter« (klein) und »Ifaak fegnet Jakob« (lebensgrofse Halbfiguren), hängen zur Beurtheilung zu hoch. Beide Bilder werden, wenn echt, der früheren Zeit des Meifters angehören, find aber augenfcheinlich keine bedeutende Werke deffelben.

Zur Seite das Schwert. Bez. Rembrandt f. Um 1658 bis 1659.

148. Bildnifs eines Mannes von etwa 40 Jahren. Sitzend, in fpitzem Hut und fchwarzer Tracht; Vorhang und Tifchdecke von rother Farbe. Kniefttück. Um 1660 bis 1661.

Caftle Howard.

Earl of Carlisle.

149. Bildnifs eines jungen Künftlers; ein Skizzenbuch in der Hand. Sitzend; einen fchwarzen Mantel über dunkelgrauem Rock; in hohem Hut. Bez. Rembrandt f. 164.. Um 1648.

Chatsworth.

Duke of Devonfhire.

150. Bildnifs eines Rabbiners. Sitzend, in hohem Turban und orientalifcher Tracht; im Grunde blickt man in den Tempel von Jerufalem. Bez. Rembrandt f. 1635. In Schulcopien, namentlich von S. de Koninck, vielfach vorkommend; fo in Berlin, Dresden u. f. f.

Chiswick.

Duke of Devonfhire.

151. Bildnifs eines Greifes. Im Lehnftuhl, fein Haupt nachdenklich ftützend; mit pelzgefüttertem Mantel. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. 165 . (um 1656).

152. Bildnifs eines Alten. In braunem, pelzbefetztem Mantel und Rock, breitem Barett. Ganz von vorn; halbe Figur. Um 1663 bis 1665.

Downton Caftle.

Mr. A. R. Boughton Knight.

153. Die hl. Familie; unter dem Namen »die Wiege« bekannt. In einem holländifchen Zimmer fitzt Maria neben der Wiege mit dem Chriftkinde; zur Seite Anna lefend. Rechts im Schatten einer Stiege die Magd. Kleine Figuren. Aus der Sammlung Choifeul und Orléans. Um 1643/45.

154. Männliches Bildnifs; bekannt unter dem Namen »Rembrandt's Koch«. Etwa fechzig Jahre alt. Ganz von vorn; in grau-grünem Rock und braunem Mantel. Mit der Linken das Kinn ftützend, in der Rechten ein Meffer. — Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1661.

Drayton Manor.

Sir Robert Peel.

155. Findung Mofis. Kleine Figuren in Landfchaft.

Dublin.

National Gallery.

156. Abnahme vom Kreuz. Reiche Compofition in Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1640. (Eigenthum des Duke of Abercorn.)

Dulwich.

Dulwich College.

157. Selbftportrait. In fchwarzer Tracht und flachem Kragen. Bruftbild ohne Hände in mehr als halber Lebensgröfse. Bez. RL van Ryn f. 1632. (Kat. Nro. 189.)

158. Junges Mädchen am Fenfter. In dunkelbraunem Rocke, der oben das Hemd offen läfst. Etwa zwölfjährig. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nro. 206.)

Duncombe Park.

Earl of Feversham.

159. Bildnifs eines Kaufmanns. Neben einem Tifche fitzend. In brauner Tracht. Kniefttück. Bez. Rembrandt f. 1659.

Gosford Caftle.

Earl of Wemyfs.

160. Bildnifs eines Mönches. Mit dunkelblondem Vollbart; in einem Stuhle; lefend; die Kapuze über den Kopf gezogen. Bez. Rembrandt f. 1660.

Grittleton Houfe.

Sir John Neeld.

161. Potiphars Frau verklagt Jofeph. Sie fitzt, in kirfchrothem

Kleid, neben einem Bett mit tiefblauem Betthimmel. Hinter ihr Potiphar in orientalifchem Koftüm; zur Seite Jofeph. Ganze Figuren in beinahe halber Lebensgröfse. Um 1654.

162. Selbftportrait. In violetter Mütze und dunklem Rock. Bruftbild; oval. Um 1660 bis 1662.

Hamilton Palace.

Duke of Hamilton. (Verfteigert 1882.)

163. Selbftportrait. In blauem Barett und dunklem Rock. Bruftbild. Um 1635.

164. Bildnifs einer jungen Frau. In bläulichem Kleide und blauem Kopfputz. Bruftbild. (Velasquez benannt.) Um 1643 bis 1645.

Hampton Court.

I. M. die Königin von England.

165. Bildnifs eines Greifes. Im Mantel über goldverbrämtem Rock und blauer Kappe. In gemalter ovaler Steinumrahmung. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1635.

Hinton Houfe.

Earl of Poulett.

166. Bildnifs eines Knaben. In violett-braunem Rock und kurzem Klappkragen. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL. Um 1629 bis 1630.

Kedlefton Hall.

Lord Scarsdale.

167. Bildnifs eines bejahrten Mannes. Sitzend; die Arme auf den Lehnen des Stuhls ruhend; ganz in Schwarz; mit breitem Hut. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1645 [1]).

Knowsley Houfe.

Earl of Derby.

168. Das Gaftmahl des Belfazar. Belfazar ftarrt nach der

---

[1]) Das Rembrandt zugefchriebene Bild, Jofeph dem Pharao Träume deutend, ift von Salomon de Koninck.

Schrift, die oben an der Wand erfcheint, während die Gäfte ihn erfchreckt anfehen. Sämmtlich in orientalifcher Tracht. Auf dem Tifche Speifen in reichem Silbergefchirr. Um 1636.

Leigh Court.

Sir Philip Miles.

169. Bildnifs eines Rabbiners. In dunklem Mantel mit goldener Kette darüber, und dunkelviolettem Barett. Vollbärtig; ganz von vorn. Bruftbild ohne Hände. Um 1635.

London.

National Gallery.

170. Abnahme vom Kreuz. Braun in braun gemalt. Kleine Skizze zu der Radirung des Meifters, Bl. Nro. 57, dat. 1642. (Kat. Nro. 43.)
171. Die Ehebrecherin vor Chriftus. Zahlreiche kleine Figuren in den hohen Tempelhallen. Bez. Rembrandt f. 1644. (Kat. Nro. 45.)
172. Anbetung der Hirten. Kleine Figuren. Dem gleichen Gegenftand in München ganz verwandt. Bez. Rembrandt f. 1646. (Kat. Nro. 47.)
173. Badendes Mädchen. Das Hemd hoch hebend, um in das Waffer zu gehen. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 54.)
174. Selbftbildnifs. Stehend; in rothbraunem Rock und Kappe über weifsem Kopftuch. Die Hände zufammengelegt. Halbe Figur. Um 1664. (Kat. Nro. 221.)
175. Selbftbildnifs. In fchwarzer Tracht und fchwarzem Barett. Sitzend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt Conterfeyct 1640. (Kat. Nro. 672.)
176. Selbftbildnifs. Mit goldener Kette auf dunklem Rock. Bruftbild. Oval. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 850 [1]).

---

[1]) Die Landfchaft mit Tobias (Nro. 72), das Bildnifs eines »jüdifchen Kaufmanns« (Nro. 51) und Chriftus, die Kinder fegnend (Nro. 757), find nur Werke aus der Schule Rembrandt's; die Nachtwache (Nro. 289) ift eine fpätere Copie.

177. Der Rabbiner. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1657. (Kat. Nro. 190.)

178. Bildnifs eines Kapuziners. Niederblickend; die Kapuze über den Kopf gezogen. Halbe Figur. Um 1660. (Kat. Nro. 166.)

179. Bildnifs einer jungen Frau. In fchwarzer Tracht. Die Hände zufammengelegt. In der Rechten ein Tafchentuch haltend. Beinahe halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1666. (Kat. Nro. 237.)

180. Bildnifs eines älteren Mannes; vor fich hinblickend. In pelzgefüttertem Rocke und mit rothbrauner Kappe. Sitzend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1659. (Kat. Nro. 243.)

181. Bildnifs einer alten Dame. In fchwarzer Tracht, weifser Mütze und breitem Steinkragen. Ganz von vorn. Bruftbild. Bez. Æ. SV 83. Rembrandt f. 1634.

Galerie I. M. der Königin von England (Buckingham Palace).

182. Anbetung der Könige. In ganzen Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1657.

183. Jefus erfcheint Maria am Grabe. In der Ferne eine Stadt bei Abendbeleuchtung. In kleinen, ganzen Figuren. Bez. Rembrant f. 1638.

184. »Der Schiffsbaumeifter«. Doppelbildnifs eines alten Mannes und feiner Gattin, welche ihm einen Brief übergiebt. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1633.

185. Doppelbildnifs des Künftlers und feiner Gattin Saskia. (Der »Bürgermeifter Pancras mit Gemahlin« genannt.) Die Frau ift bei der Toilette befchäftigt, bei welcher der Gatte ihr behülflich ift. — Nahezu ganze Figuren. Um 1635 bis 1636 (nicht 1645, wie Vosmaer angiebt). Bez. Rembrandt f.

186. Bildnifs einer jungen Dame mit einem Fächer, am Fenfter ftehend. — Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1641. (Gegenftück f. Brüffel.)

187. Selbftbildnifs des Meifters; die eine Hand auf der Bruft, ein Barett auf dem Kopfe. — Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 164 . (etwa 1645).

Lady Afhburnham.

188. Der Prediger Cornelis Claasz. Ansloo. Vor feinem mit Büchern bedeckten Arbeitstifche; einer jungen Wittwe Troft zufprechend. Beinahe ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1641.

Lord Afhburton (Bath Houfe).

189. Selbftbildnifs. Bruftbild. Bez. Rembr . . . . 1660.
190. Bildnifs des Janfenius. In fchwarzer Tracht und hohem Hut. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1661.
191. 192. Bildniffe eines jungen Mannes und feiner Gattin. Stehend, Knieftücke. Beide bez. Rembrandt f. 1641.
193. Bildnifs des Coppenol. Sitzend; ein Blatt Papier und eine Feder in den Händen. Kleine Halbfigur. Um 1661.
194. Männliches Bildnifs. Im Lehnftuhl; nach rechts. In höherem Alter, mit Kinn- und Schnurrbart, kurzem grauen Haar. — Knieftück. Angeblich aus fpäter Zeit.
195. Männliches Bruftbild. In mittleren Jahren. Mit breitem Hut, glattem Kragen. — Bruftbild ohne Hände; oval. Aus fpäter Zeit.

Mr. Beaumont.

196. Der Zinsgrofchen. In dreizehn kleinen Figuren. Bez. Rembrandt f. 1655.

Duke of Buccleugh (Montague Houfe).

197. Selbftportrait Rembrandt's. Bruftbild. Bez. angeblich (nach dem Kat. der Winter Exh. 1873) Rembrandt f. 1659.
198. Bildnifs einer alten Frau. In fchwarzer Tracht mit weifsem Bruftlatz und Kopftuch. Sitzend und in einem Buche lefend. Knieftück. Bez. Rembrandt f. Um 1657 bis 1658.

Mr. W. C. Cartwright.

199. Bildnifs eines jungen Mannes. In Phantafietracht und Barett. Bruftbild. Um 1634 bis 1635.
200. Todte Pfauen. Ein Pfauenweibchen auf einer Steinbrüftung liegend; ein zweites an der Wand aufgehängt.

Im Grunde ein kleines Mädchen in einer Nifche. Bez. Rembrandt f. (Um 1638 bis 1640.)

Lord Caledon.

201. Selbftbildnifs. Etwa vierzig Jahre alt. Bruftbild.

Earl of Derby.

202. Der blutige Rock. Ifaak bejammert den Tod des Jakob inmitten feiner Söhne und Untergebenen. Compofition von einigen zwanzig Figuren in etwa drittel Lebensgröfse. Um 1657 bis 1659[1]).

203. Bildnifs eines Rabbiners. Ganz von vorn; bärtig; in dunklem Turban und Rock mit goldener Kette. Brustbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 163. (um 1635 bis 1636).

Earl of Dudley (Dudleyhoufe).

204. Bildnifs des Predigers Eleazar Swalmius. Im Lehnftuhl fitzend; Kniefück. Bez. Rembrandt f. 1637.

205. Die Predigt Johannes' des Täufers. Zahlreiche ganz kleine Figuren; grau in grau gemalt. — Nach Angabe des Katalogs der Auction Fefch bez. Rembrandt f. 1656.

206. Der Apoftel Paulus. Sitzend, bejahrt und mit Vollbart. Knieftück. Um 1636. Bez. R. f. und mit der Infchrift: *Ερωτᾶμεν δὲ ὑμᾶς, ἀδέλφοι* u. f. f.

Lady Eaftlake.

207. Ecce homo. Kleine Skizze, grau in grau, zu der bekannten grofsen Radirung vom Jahre 1636.

Lord Ellesmere (Bridgewater Houfe).

208. Bildnifs eines jungen Mädchens. In reichem Spitzenfchmuck und grünem Kleid. Oval. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1634. Æ.SV 18.

209. Bildnifs eines bärtigen Alten. Neben einem Tifch fitzend; in pelzgefüttertem dunkelgrünen Rock. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1637.

210. Selbftportrait. In graulich-braunem Rock und Barett. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 165(9?).

---

[1]) Die Jahreszahl 1639, welche Smith angiebt, ift jedenfalls verlefen.

211. Bildniſs einer jungen Frau. In ſchwarzer Tracht mit reichem Spitzenſchmuck. Bruſtbild ohne Hände; oval. Um 1635.

212. Die Prophetin Anna im Tempel. Neben ihr ein knieender Knabe. In der Ferne Simeon mit dem Chriſtkinde, Maria und Joſeph. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1648 [1]).

213. Bruſtbild eines älteren Mannes. Klein. Um 1655/57.

Mr. Holford (Dorcheſter Houſe).

214. Bildniſs des Marten Looten. In ſchwarzer Tracht und hohem Hut. Halbe Figur. Bez. RL January 1632.

Mr. Adrian Hope.

215. Bildniſs des Nicolaas Ruts. Etwa fünfzigjährig; neben einem Stuhle ſtehend, ganz von vorn; einen Pelz über der ſeidenen ſchwarzen Robe und eine hohe Pelzmütze tragend. In der Linken einen Brief. Knieſtück. Dat. 1631.

216. Bildniſs einer jungen Frau. In ſchwarzer Tracht, breitem Steinkragen, goldener Kette und Perlenhalsband. Bruſtbild; oval. Bez. Rembrandt f. 1635.

Right Hon. J. F. Beresford-Hope.

217. Bildniſs eines Greiſes. Nach rechts; mit eiſernem Halskragen, violettem Mantel und Barett mit hoher Feder; goldene Kette. Bruſtbild ohne Hände. Um 1631; ähnlich von Rembrandt radirt.

Mrs. Hope of Deepdene.

218. Bildniſs eines jungen Ehepaares. In einem Zimmer ſitzt die Gattin neben dem etwas zurückſtehenden Manne; beide ganz in Schwarz. Ganze Figuren in mehr als drittel Lebensgröſse. Bez. Rembrandt fc. 1633.

219. Das Petrusſchifflein. Chriſtus mit fünf Jüngern im Schiff auf ſturmbewegtem See. Figuren etwa in drittel Lebensgröſse. Bez. Rembrandt f. 1633.

---

[1]) Vosmaer giebt irrthümlich das Datum 1650.

Marquis of Lansdowne (Lansdowne Houfe).

220. Bildnifs eines jungen Mädchens. An einem Tifch mit rother Decke lehnend; in reicher Tracht. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1642.

221. Selbftportrait. Stehend, die Palette in der Linken; in pelzgefüttertem Rock. Kniestück. Unvollendet. Um 1662 bis 1664.

222. Bildnifs eines Mannes von etwa 36 Jahren. Halbe Figur. In fchwarzer Tracht, hohem Hut; die Linke im Mantel. Um 1660 bis 1662.

Sir H. St. John Mildmay.

223. Bildnifs einer jungen Frau. Im Bett liegend; die rechte Schulter entblöfst; nach rechts blickend. Im Begriff mit der Rechten die rothe Bettdecke fortzuziehen. Halbe Figur, etwas unter Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 16.. (nach Smith 1650).

Earl Northbrook.

224. Bildnifs eines Greifes; einen Stab in den Händen. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1667.

225. Landfchaft. Ueber einen Flufs führt eine Steinbrücke, auf die ein Weg zuführt; Stadt in der Ferne. Düfter beleuchtet. Klein. Um 1640 bis 1645.

Lord Overftone.

226. Bildnifs einer alten Frau. In fchwarzer Tracht. Oval. Bez. Rembrandt f. 1660 (nach Smith).

Sir Richard Wallace (Manchefter Houfe).

227. Bildnifs des Bürgermeifters Jan Pellicorn und feines Sohnes. Sitzend. Ganz in Schwarz, mit Hut; feinem Knaben, in grauer Tracht, eine Börfe gebend. Ganze Figuren. Bez. Rembrant f. Um 1632 bis 1633.
(Kat. von 1873, Nro. 100.)

228. Bildnifs der Gattin des Jan Pellicorn, Suzanna van Collen, mit ihrer kleinen Tochter. Gegenftück der vorigen Bilder. Bez. Rembrant f. 16..
(Kat. Nro. 107.)

229. Gleichnifs von den Arbeitern im Weinberge. Der Verwalter, am Tifche fitzend, weift den undankbaren Arbeiter ab; dabei eine Wache und ein anderer Arbeiter. Lebensgrofse Figuren bis zu den Knieen. Um 1665. (Kat. Nro. 101.)

230. Bildnifs eines jungen Mannes. In braunem Rock und dunkelrothem Barett. Bruftbild. Um 1660. (Kat. Nro. 103.)

231. Bildnifs einer alten Dame. In Schwarz; fitzend, nach rechts gewandt. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1632. (Kat. Nro. 113.)

232. Der barmherzige Samariter, den Verwundeten in das Wirthshaus tragend. Klein. Mit der Radirung von 1633, Bl. Nro. 41, übereinftimmend. (Kat. Nro. 138.)

233. Selbftbildnifs. Kleines Bruftbild auf Kupfer. Mit falfcher Bez. P. Rem. fc. 1650. Um 1660. (Kat. Nro. 169.)

234. Bildnifs eines jungen Negers. In reicher Tracht, mit Köcher und Bogen. Bruftbild. Um 1634. (Kat. Nro. 172.)

235. Selbftbildnifs. In Pelz, mit kleiner Kappe und goldener Kette. Bruftbild mit einer Hand. Bez. Rembrandt f. Um 1634 bis 1635. (Kat. Nro. 184.)

236. Selbftbildnifs. Mit keimendem Vollbart; im Bruftharnifch, mit Kette darüber, und hochgeklapptem Hut mit Feder. Bez. Rembrandt f. Um 1634 bis 1635. (Kat. Nro. 190.)

237. Bruftbild eines älteren Mannes. Klein. Um 1655/57. (Kat. Nro. ...)

238. Hügelige Landfchaft. Bei anziehendem Gewitter. Um 1640 bis 1645. (Kat. Nro. 199.)

239. Bildnifs eines Knaben von etwa 5 Jahren. In rothem Rock mit Goldftickerei, mit Sammetmütze. Kleines Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1633.

Duke of Weftminfter (Grosvenor Houfe).

240. Die Begegnung Mariä mit Elifabeth. Hinter Maria eine

schwarze Dienerin. Zacharias steigt, auf einen Knaben gestützt, die Treppe herab. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt 1640.

241. Der Falkenjäger. Junger Mann, einen Falken auf der Hand, in reicher Phantasietracht; stehend. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1643.

242. Junge Dame. Gattin des Vorgenannten. In reicher Phantasietracht; einen Fächer in der Linken. Kniestück. Gegenstück des vorigen Bildes.

243. Bildnifs des Malers Claas Berchem. In schwarzer Tracht und breitem Hut; stehend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1647.

244. Bildnifs der Gattin des Claas Berchem. In schwarzer Tracht und flachem Kragen. Die Hände zusammengelegt; stehend. Gegenstück des vorigen Bildes [1]).

Lady Yarborough.

245. Bildnifs einer alten Dame. Im Lehnstuhle; in pelzgefüttertem schwarzem Anzuge. Kniestück. Um 1636 bis 1637.

Earl of Portarlington (1879 versteigert).

246. Selbstportrait Rembrandt's. Brustbild mit einer Hand. Bez. Rembrandt f. 1637 (oder 1635?).

Lord Penrhyn.

247. Bildnifs der Catrina Hoogh. Neben einem Tisch mit Teppich sitzend; in schwarzer Tracht und weisser Haube. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1657, Catrina Hoogh. 50 Jaer.

New Hall.

Mr. Alfred Buckley.

248. Männlicher Studienkopf. Bejahrt; in brauner Mütze. Kleines Bruftbild. — Um 1655/57.

Panshanger.

Earl Cowper.

249. Reiterportrait des Maréchal Turenne. Auf dunklem

---

[1]) Das kleine Bildnifs eines Knaben mit Turban (I. 16) wird Rembrandt mit Unrecht zugeschrieben.

Apfelschimmel hinaussprengend. Kaum vierzigjährig; in reicher Uniform. Rechts hinter ihm sein Diener. Links im Mittelgrunde eine Staatskarrosse mit vier Insassen einem Parkthore zufahrend. Ganze Figuren. Gemalt 1649.

250. Bildnifs eines jungen Mannes, vom Schreibtisch sich erhebend, um seine rothe Mütze von der Wand zu nehmen. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1644.

Petworth.

Lord Leconfield.

251. Selbstportrait. Von vorn; mit breitem Hut, einfachem schwarzen Rock und weifsem Kragen. Brustbild ohne Hände. Oval. Bez. RL van Ryn 1632.

252. Bildnifs von Rembrandt's Schwester. Gegenstück. Halbes Profil. In schmutzig-bräunlichem Kleid, eine goldene Kette über dem Kragen. Bez. RL van Ryn.

253. Bildnifs einer jungen Dame. Sitzend; ganz von vorn. In schwarzem geblümten Seidenkleid; die Linke auf dem Tisch ruhend, in der Rechten den Fächer. Kniestück. Um 1640.

254. Bildnifs eines Knaben. Mit langem Haar, dunklem Rock und Barett. Stehend. Brustbild ohne Hände. Um 1665.

The Rhydd.

Sir Edmund Lechmere.

255. Susanna im Bade. Susanna, im Begriff in den Teich zu steigen, sieht erschreckt auf. Von rechts kommen aus einem Laubgang die beiden Greise, von denen der eine das Laken der Susanna ergriffen hat. Vorn ein kirschrothes Gewand und Pantoffeln. Links hinter dem Wasser ein phantastischer Palast. Ganze Figur in beinahe drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1647.

256. Vision des Daniel. Der Engel Gabriel zeigt einem neben ihm knieenden Jüngling einen Bock, der, durch

einen Gebirgsbach getrennt, vor ihnen ſteht. Gebirgsgegend. Figuren von mehr als drittel Lebensgröſse. Um 1648 bis 1650.

257. Die Judenbraut. In weiſsem, golddurchſticktem Gewand und Ueberwurf, mit weiten Aermeln, ein grünes Band mit einer hohen Diſtel im Haar. In der Linken einen Blumenſtrauſs, mit der Rechten einen mit Blumen geſchmückten Stab haltend. Nach rechts blickend. Vor einer grün bewachſenen Felswand ſtehend. Beinahe ganze Figur. Um 1634 bis 1635.

Richmond.

Mr. Cook.

258. Bildniſs von Rembrandt's Schweſter. In violettem Barett mit blauer Feder und Halsband. Bruſtbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn 1632.

Roſsie Priory.

Earl of Kinnaird.

259. Selbſtportrait. Nach rechts; ſtehend. Mit beiden Händen ein offenes Buch haltend. In weiſsem Kopftuch und braunem Rock. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1661.

260. Bildniſs einer jungen Frau. In ſchwarzer Seide, weiſser Mütze und ſchlaffem Steinkragen. Bruſtbild ohne Hände. Achteckig. Bez. Rembrandt f. 1636.

Stourhead House.

Sir Henry Hoare.

261. Die Ruhe auf der Flucht. Die heilige Familie beim Feuer an einem See lagernd, an dem Hirten hinziehen. Mondſchein. Ganz kleine Figuren. Mit Erinnerung an A. Elsheimer's gleiche Compoſition. Bez. Rembrandt f. 1647.

Warwick Caſtle.

Earl of Warwick.

262. Der Fahnenträger. Ein bejahrter Mann, von vorn, in

bräunlichem Rock und goldgeſticktem Bandelier, hält mit der Linken die gelb und rothe Fahne. Knieſtück. Um 1662 bis 1664.

Wilton Houſe.

Earl of Pembroke.

263. Bildniſs von Rembrandt's Mutter. Hinter einem Tiſch mit grüner Decke; durch eine Brille in der Bibel leſend. Mit violetter Kappe und in braunem Kleid. Bez. Rembrandt P. Um 1630.

Windſor Caſtle.

I. M. die Königin.

264. Bildniſs eines jungen Mannes in hohem Turban. Mit goldener Kette und Halstuch. Bruſtbild. Bez. RL 1631.
265. Bildniſs von Rembrandt's Mutter. Sitzend, nach rechts. In violettem Kopftuch. Bruſtbild ohne Hände. Um 1630 bis 1632.

Woburn Abbey.

Duke of Bedford.

266. Selbſtportrait. In dunklem Rock mit goldener Kette und Barett. Bruſtbild mit einer Hand. Um 1635.
267. Bildniſs eines Greiſes. Mit ſpärlichem Bart; in ſchwarzem Mantel und mattrothem Rock, die Hände über einen Stock gelegt. Bruſtbild. Um 1632.

FRANKREICH.

Paris.

Musée du Louvre.

268. Der Engel Raphael verläfst die Familie des Tobias, die an der Thür des Haufes in Andacht ihm nachschaut. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nro. 404.)
269. Der barmherzige Samariter, im Begriff den Verwundeten in ein Gasthaus bringen zu lassen. Figuren von etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 405.)
270. Der Evangelist Matthäus. Sitzend, den Worten des Engels hinter ihm lauschend. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1661. (Kat. Nro. 406.)
271. Christus in Emmaus, im Begriff das Brod zu brechen, woran ihn die erstaunten Jünger erkennen. Ein Diener bringt eine Schüssel. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 407.)
272. Der Philosoph. In einem weiten Zimmer sitzend; in Nachdenken versunken. Rechts zwei Frauen beschäftigt. Kleine Figuren. Bez. RL van Ryn 1633. (Kat. Nro. 408.)
273. Der Philosoph. Gegenstück des Vorigen. (Kat. Nro. 409.)
274. Die hl. Familie (die »Holzhackerfamilie« genannt). Im Zimmer ist Joseph an der Arbeit, während Maria und Anna um das Christkind beschäftigt sind. Bez. Rembrandt f. 1640. (Kat. Nro. 410.)
275. Venus und Amor. Venus in reicher holländischer Tracht hält den bekleideten Amor auf ihrem Schoofse. Portraitstück. Bis zu den Knieen. Um 1661. (Kat. Nro. 411.)

276. Selbſtbildniſs. Auf dem violetten Sammetmantel eine goldene Kette tragend. Ovales Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 412.)

277. Selbſtbildniſs. In Sammetbarett und goldener Kette auf dem dunklen Mantel. Ovales Bruſtbild mit Händen. Bez. Rembrandt f. 1633 (4?). (Kat. Nro. 413.)

278. Selbſtbildniſs. Mit Barett, goldener Kette und einer Perle im Ohr; im Grunde Architektur. Ovales Bruſtbild mit Händen. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nro. 414.)

279. Selbſtbildniſs. Vor der Staffelei; ein weiſses Tuch um den Kopf, in pelzgefüttertem Mantel; Palette und Malſtock in den Händen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1660. (Kat. Nro. 415.)

280. Bildniſs eines Alten. In weiſsem Vollbart; die Rechte auf die Bruſt gelegt. Ovales Bruſtbild. Bez. Rembrandt f. 1633. (Kat. Nro. 416.)

281. Bildniſs eines jungen Mannes. Von vorn. In dunkelbraunem Rock und breitem Barett. Bruſtbild. Bez. Rembrandt 1658. (Kat. Nro. 417.)

282. Bildniſs eines älteren Mannes. Mit Vollbart, in Pelzmütze. Kleines Bruſtbild. Um 1655/57. (Kat. Nro. 418.)

283. Bildniſs einer jungen Frau von anziehenden Zügen, in reicher Phantaſietracht. Bruſtbild mit Händen. Um 1650/54. (Kat. Nro. 419.)

284. Der geſchlachtete Ochſe. In einem Vorhauſe hängend. Durch eine Stubenthür rechts ſchaut eine junge Frau herein. Bez. Rembrandt f. 1655.

285. Bathſeba. Nackt, auf ihren Kleidern ſitzend; eine Alte in rothbraunem Koſtüm ſchneidet ihr die Nägel. Lebensgroſse Figuren. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. der Salle La Caze Nro. 96.)

286. Suſanna. Nackt aus dem Gebüſch hervortretend, im Begriff ins Waſſer zu ſteigen. Etwa in drittel Lebensgröſse. Studie zu dem Bilde im Rhydd von 1647. (Kat. der Salle La Caze Nro. 97.)

287. Bildnifs eines Mannes in mittleren Jahren. Stehend; von vorn; in braunem Rock und fchwarzem Barett. In der Linken einen Stock haltend. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1657.

(Kat. der Salle La Caze Nro. 98.)

M. Edouard André.

288. Petrus im Gefängnifs. Im Gebete knieend; neben ihm die Schlüffel. Bez. RL 1631.

289. Bildnifs des Dr. Arnoldus Tholinx. Etwa 45 Jahre alt. In hohem Hut und fchwarzer Tracht. Faft von vorn. Bruftbild ohne Hände. Bez. Rembrandt f. 1656.

M. Bonnat.

290. Sufanna. Kleines Bruftbild; durchgeführte Studie zu dem Bilde im Louvre (Salle La Caze) und bei Sir Edmund Lechmere. Um 1647.

Madame de Caffin.

291. Männliches Bildnifs, unter der Bezeichnung »der Vergolder Rembrandt's« bekannt. Mit breitem Hut, bräunlichem Rock und fchwarzem Mantel. Nach rechts gewendet. Bruftbild mit einer Hand. Bez. Rembrandt f. 1640. — Aus dem Befitz der Herzogin von Sefto in Madrid, Wittwe des Herzogs von Morny, 1882 erworben.

Prince de Chalais.

292. Männliches Bildnifs, irrthümlich das Selbftportrait des Meifters genannt. Bruftbild.

M. Léopold Goldfchmidt.

293. Greifenkopf. Nach links gewendet; mit Vollbart und ftruffem Haar. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1635. (1880 aus der Galerie Donato erworben.)

M. Haro (1882).

294. Bildnifs eines jungen Mädchens, Rembrandt's Schwefter gleichend. In fchwarzer Tracht; mit blondem Haar. Im Profil nach links. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn 1632.

M. Moritz Kann.

295. Chriftuskopf. Klein; ohne Bezeichnung. Um 1656.

M. Rudolf Kann.

296. Portrait eines Knaben. Etwa vierzehn Jahre alt; in rothbraunem Rock und Pelzmantel; eine Perlenfchnur um den Hals; ein fchwarzes Barett mit weifser Feder auf dem lockigen Haar. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1655.

M. Henry Pereire.

297. Bildnifs eines Mannes. In fchwarzer Tracht. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1632. Æ. 47.

298. Bildnifs der Gattin des Vorgenannten, Cornelia Pronck. Gegenftück. Bez. Rembrandt f. 1633. ÆI. 33. (Beide aus der Sammlung Wynn Ellis ftammend und von M. Warneck erworben.)

Comte Edmond Pourtalès.

299. Bildnifs eines Mannes. Stehend, in fchwarzer Tracht. Halbe Figur.

Baroneffe James Rothfchild.

300. Der Fahnenträger. In einer Art Landsknechtskoftüm, breitem Barett, mit ftarkem Schnurrbart. In der Rechten die Fahne haltend. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 163 . (um 1636).

301. Bildnifs einer alten Frau, fälfchlich Rembrandt's Mutter genannt. In weifser Mütze und fchlichtem Kragen. Bruftbild. Um 1656/58.

302. Bildnifs eines Knaben. Ovales Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1633.

Baron Guftave Rothfchild.

303. Bildnifs des Marten Day. Stehend, in ganzer Figur. Bez. Rembrandt f. 1634.

304. Bildnifs feiner Gattin. Gegenftück; gleichzeitig. (Aus der Sammlung van Loon in Amfterdam.)

Princeffe de Sagan.

305. Bildnifs eines jüngeren Mannes. In fchwarzer Tracht; mit kurz gehaltenem Vollbart. Ovales Bruftbild. Bez. RL van Ryn 1632.

306. 307. Bildnifs eines jungen Mannes und feiner Gattin. Ganz in Schwarz; der Mann mit breitem Hut. Ovale Bruftbilder. Bez. Rembrandt f. 1634.

308. 309. Bildnifs eines jungen Mannes und feiner Gemahlin. In dunkler phantaftifcher Tracht. In Architektur. Bez. Rembrandt f. 1643.

310. Bildnifs eines Mannes in mittleren Jahren. Mit hohem Hut, in Schwarz. Knieftück. Um 1643.

(Sämmtliche Bilder kommen aus dem Nachlafs des Baron de Seillières.)

M. Secretan.

311. Bildnifs von Rembrandt's Schwefter. Faft von vorn. mit kraufem röthlichem Haar; in fchwarzem Kleid. Ovales Bruftbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn f. 1632.

312. Selbftbildnifs, unter dem Namen l'homme à l'armure bekannt. Faft von vorn; ftehend, baarhaupt. Einen Kürafs über dunklem Rock. Halbe Figur. Um 1635. (1880 aus der Galerie Demidoff erworben.)

313. Männliches Bildnifs, der Connétable de Bourbon benannt. Etwa 50 Jahre alt; ftehend; die Linke mit dem Handfchuh auf die Bruft gelegt, während die Rechte wie zur Bekräftigung der Rede erhoben ift. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1644.

M. Warneck.

314. Bruftbild eines ältlichen Mannes. Bärtig; fkizzenhaft. Kaum in halber Lebensgröfse. Um 1655/57.

Mr. Wilfon.

315. Bildnifs eines jungen Mannes, angeblich des Auctionators Thomas Jacobsz Haring. Stehend; von vorn. Mit breitem Barett, in pelzgefüttertem Mantel und rothbraunem Rock. Im Hintergrunde eine Büfte. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. 1658.

RUSSLAND.

St. Petersburg.

K. Galerie der Ermitage.

316. Abraham bewirthet die drei Erzengel. Vor dem Hause an der Tafel; in der Ferne Sarah. Bis zu den Knieen. Um 1650. (Kat. Nro. 791.)
317. Das Opfer Isaaks. Der Engel hält die Hand Abrahams zurück, der den nackten Sohn mit der Linken auf dem Scheiterhaufen festhält. Landschaftliche Ferne. Ganze Figuren. Bez. Rembrandt f. 1635. (Kat. Nro. 792.)
318. Der blutige Rock Josephs. Zwei der Brüder zeigen Jacob den Rock; daneben der kleine Benjamin. In einer Halle. Bis zu den Knieen. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 793.)
319. Potiphars Frau verklagt Joseph vor ihrem Manne. Neben hohem Himmelbett. Halbe Figuren. Bez. Rembrandt f. 1655. (Die letzte 5 aus einer 4 corrigirt.) (Kat. Nro. 794.)
320. Der Sturz Haman's. Haman fleht reuig vor Ahasver; im Grunde links Mardochaeus. Halbe Figuren. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 795.)
321. Heilige Familie. In einer Zimmermannswerkstatt sitzt vorn Maria neben der Wiege mit dem Kinde, zu dem Engel herabschweben. Im Grunde rechts Joseph bei der Arbeit. Fig. etwa drittel lebensgrofs. Bez. Rembrandt f. 1645. (Kat. Nro. 796.)

322. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Der hochbejahrte Vater umarmt den vor ihm knieenden, in Lumpen gehüllten Sohn. Im Grunde am Haufe zwei Männer und zwei Frauen, verwundert zufchauend. Ganze Figuren. Bez. R. Ryn f. Um 1668/69. (Kat. Nro. 797.)

323. Die Arbeiter im Weinberge. Am Tifche in einem Zimmer der Herr mit einem Schreiber, zwei Arbeiter auslohnend. Andere Arbeiter im Grunde. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nr. 798.)

324. Petrus verläugnet den Herrn. Der Apoftel, fitzend, von der Magd zur Rede geftellt, die ihn mit einer Kerze beleuchtet. Vorn links ein Krieger; fechs andere im Grunde. Fig. bis zu den Knieen. Um 1656. (Kat. Nro. 799.)

325. Abnahme vom Kreuz. Jofeph von Arimathia, Nikodemus und Johannes im Begriff den Leichnam in Empfang zu nehmen, den zwei andere vom Kreuz herablaffen. Zu den Seiten die hl. Frauen. Fig. etwa drittel lebensgrofs. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 800.)

326. Der ungläubige Thomas, erfchrocken vor Chriftus zurücktretend, der feine Wundmale zeigt. Zu den Seiten zehn Apoftel, Maria und Magdalena. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 801.)

327. Danae(?), nackt in prächtigem Himmelbett liegend, deffen Vorhänge eine Alte links zur Seite fchlägt. Ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1636. (Kat. Nro. 802.)

328. Bildnifs einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend mit weifsem Kopftuch; ein Buch auf den Knieen. Beinahe ganze Figur. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 804.)

329. Bildnifs einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend, in fchwarzer Haube und dunklem Kleid. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nr. 805.)

330. Bildnifs einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend, die Hände im Schoofs; in rothem Kopftuch und fchwarzem pelzgefütterten Mantel. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 806.)

331. Bildnifs von Rembrandt's Mutter. Sitzend, die Hände mit der Brille auf einem Buche in ihrem Schoofs ruhend. In violettem Kleide, fchwarzem Mantel und braunrothem Kopftuch. Halbe Figur. Bez. (falfch?) Rembrandt f. 1643. Um 1638. (Kat. Nro. 807.)

332. Bildnifs des L. Coppenol (?). Vor dem Schreibtifch fitzend; von einem Buche, in dem er fchreibt, auffehend. In breiter Kraufe und fchwarzer Tracht. Kniestück. Bez. RL 1631. (Kat. Nro. 808.)

333. Minerva (Bildnifs eines jungen Kriegers genannt). In voller Rüftung, eine Eule als Helmfchmuck, mit Speer und Schild. Halbe Figur. Um 1650. (Kat. Nro. 809.)

334. Bildnifs eines alten Juden. Sitzend, die Hände auf den Knieen ruhend. In braunem Rock und fchwarzem Barett. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 810.)

335. Bildnifs eines vornehmen Polen. Sitzend. In hoher Pelzmütze und Pelzmantel, mit goldener Kette darüber; mit der Rechten einen Stab hochhaltend. Im Ohr eine Perle. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1637. (Kat. Nro. 811.)

336. Die Judenbraut. Stehend, nach links. In reicher phantaftifcher Tracht; mit Blumenkranz; in der Rechten einen blumengefchmückten Stab haltend. Kniestück. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro 812.)

337. Bildnifs eines Orientalen. In reich gefchmücktem Turban; die Rechte auf einem Stabe ruhend, die Linke im Gürtel. Halbfigur. Bez. Rembrandt f. Um 1636. (Kat. Nro. 813.)

338. Bildnifs eines Alten. In federgefchmücktem Barett, mit goldener Kette, Ohrringen und eifernem Hals-

kragen. Achteckig. Bruftbild ohne Hände; unter Lebensgröfse. Bez. RL. Um 1630. (Kat. Nro. 814.)

339. Die Toilette eines jungen Mädchens. In roth ausgefchlagenem Seffel vor einem Spiegel fich fchmückend. In röthlichem Kleid und reichem Perlenfchmuck. Halbe Figur in etwa halber Lebensgröfse. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 817.)

340. Bildnifs eines Greifes. Sitzend, die Hände auf den Knieen. In kleiner Kappe, rothem Rock und fchwarzem Mantel. Halbe Figur. Um 1654. (Kat. Nro. 818.)

341. Bildnifs einer jungen Frau. Sitzend; die Linke auf einem Tifche mit rothem Teppich, in der Rechten eine Nelke haltend. In fchwarzer Tracht, weifser Mütze und Kragen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1656. (Kat. Nro. 819.)

342. Bildnifs eines Rabbiners, irrthümlich Manaffah ben Israël genannt. Sitzend, die Hände auf einen Stock gelegt. In Barett mit Feder, fchwarzem, pelzgefüttertem Mantel und mattrothem Rock. Kniestück. Bez. . . . . f. 1645. (Kat. Nro. 820.)

343. Bildnifs eines Mannes. In braunem Barett und fchmutzig gelber Tracht, mit goldener Kette. Bruftbild. Bez. Rembrandt ft. 1661 (?). (Kat. Nro. 821.)

344. Die Prophetin Hanna unterrichtet ihren Sohn Samuel im Lefen. Auch »Anna und Maria« oder die »Nonne mit dem Kinde« genannt. Knieftück. Bez. Rembrandt f. Um 1650. (Kat. Nro. 822.)

345. Bildnifs einer alten Dame. Sitzend, nach links, die Hände im Schoofs. In dunkler Tracht und Haube, mit kleinem Halskragen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1654. (Kat. Nro. 823.)

346. Bildnifs eines alten Mannes. Mit breitem Hut, in braunem Mantel und fchwarzem Rock. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1654. (Kat. Nro. 824.)

347. Bildnifs eines jungen Mannes. In kleinem braunem Barett und fchmutzig gelbem Rock mit goldenen Knöpfen. Bruftbild. Um 1660. (Kat. Nro. 825.)

348. Die junge Magd. Auf einer Rampe lehnend; einen Befen in der Hand. In rothem Mieder. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1654. (Kat. Nro. 826.)

349. Bildnifs eines Mannes. Mit breitem Hut, fchwarzer Tracht und kleinem Kragen. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1666. (Kat. Nro. 827.)

350. Bildnifs eines jungen Mannes. In fchwarzer Tracht, Spitzenkragen und buntem Barett. Ovales Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1634. (Kat. Nro. 828.)

351. Bildnifs einer Dame von etwa fünfzig Jahren. In Steinkragen, weifser Mütze und pelzgefüttertem Kleid; die Hände zufammengelegt. Faft in halber Figur. Bez. Rembrandt f. Um 1640/43. (Kat. Nro. 829.)[1]

Graf-Orloff-Davidoff.

352. Chriftus. Stehend, in rothbraunem Rock und dunklem Mantel; die Arme über der Bruft gekreuzt. Halbe Figur. Um 1658/60.

Graf Sergei Stroganoff.

353. Loth (?) Greis in orientalifcher Tracht in einer Höhle, finnend neben geretteten Schätzen ruhend. In der Ferne Stadt, von Truppen geftürmt. Kleine Figur. Bez. RL 1630.

354. Bildnifs eines jungen Mönches. In braunem Rock, die Kutte über den Kopf gezogen. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. 1660.

Fürft Youffoupoff.

355. Sufanna, im Begriff in das Bad zu fteigen, von den beiden Alten überrafcht. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1637.

356. Kopf eines Knaben. Mit lockigem Haar. Etwa drittel Lebensgröfse. Bez. Rembrandt fc. 1633.

---

[1]) Nro. 803 des Katalogs der Ermitage ift Copie des Bildes in Bridgewater Gallery; Nr. 816 ift von Livens; Nro. 815, 830 und 831 haben mit Rembrandt nichts zu thun.

357. Bildnifs eines jungen Mannes. Stehend, in fchwarzer Tracht, hohem Hut; in der Linken die Handfchuhe, die Rechte demonftrirend vorftreckend. Halbe Figur. Um 1662/65.

358. Bildnifs einer jungen Frau, der Gattin des Vorgenannten. Gegenftück. In fchwarzer Tracht, weifsem Spitzenkragen und Manchetten; einen weifsen Fächer in den übereinander gelegten Händen.

Kaiferl. Schlofs Peterhof (vor St. Petersburg).

359. Verföhnung von Jacob und Efau. Efau, in orientalifcher Tracht, im Begriff den vor ihm knieenden Jacob zu umarmen. Hinter ihnen das Gefolge; phantaftifche Architektur und bergige Ferne. Kleine Figuren. Bez. Rembrandt f. 1642.

SCHWEDEN.

Stockholm.

Königl. Gemäldegalerie.

360. Der Traum des Judas Maccabäus (?), irrthümlich Ziska's Schwur benannt. An einer Tafel kreuzt ein Mann in orientalifcher Tracht fein Schwert mit denen von vier Kriegern. Ein Gaft erhebt den Kelch, fünf andere zufchauend oder beim Mahl befchäftigt. Beinahe ganze Figuren. Unfertig. Um 1654. (Kat. Nro. 578.)
361. Der hl. Anaftafius, in feiner Zelle am Fenfter vor feinem Schreibtifch fitzend. Kleine Figur. Bez. Rembrandt f. 1631. (Kat. Nro. 579.)
362. Bildnifs eines alten Mannes. Sitzend, mit breitem Hut und dunkler Tracht; einen Stock in den Händen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1655. (Kat. Nro. 581.)
363. Bildnifs einer alten Frau, Gattin des Vogenannten. Gegenftück. Sitzend. In weifser Kopftracht, dunkler Haube und pelzgefüttertem Mantel. Die Hände im Schoofs. Bez. Rembrandt f. 1655. (Kat. Nro. 582.)
364. Bildnifs eines jungen Mädchens, vielleicht der Saskia van Ulenburgh. Stehend, im Profil. In dunkler Tracht, mit reichem Perlfchmuck im Haar und auf der Bruft; einen gefchloffenen Fächer in der Rechten. Halbe Figur. Bez. RL van Ryn 1632. (Kat. Nro. 583.)

365. Die junge Magd. Stehend; mit rothem Jäckchen, das Hemd am Halfe offen. Halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 1651. (Kat. Nro. 584.)

366. Bildnifs eines ältlichen Mannes. In fchwarzer Tracht und breiter Kraufe. Bruftbild. Bez. Rembrandt f. Um 1632/33. (Kat. Nro. 585.) [1]).

---

[1]) Die übrigen in der Galerie unter Rembrandt's Namen gehenden Bilder find nicht von feiner Hand.

DÄNEMARK.

Kopenhagen.

Königl. Galerie.

367. Chriſtus in Emmaus. Hinter einem zurückgeſchlagenen Vorhang ſieht man Chriſtus am Tiſch, im Begriff, das Brod zu brechen, woran ihn die beiden Jünger erkennen. Eine Alte und ein Knabe warten auf. Figuren faſt drittel lebensgroſs. Bez. Rembrandt f. 1648. (Kat. Nro. 287.)

368 u. 369. Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Frau. Beide ſtehend, in ſchwarzer Tracht, mit Perlen und Goldſchmuck. Die Frau hält eine Nelke in der Hand. Bruſtbilder. Bez. Rembrandt und Rembrandt f. 1656. (Kat. Nro. 288 und 289.)

Graf Moltke.

370. Bildniſs einer alten Frau. Sitzend, eine Kappe auf dem Kopfe, in dunkler Tracht. Bruſtbild. Um 1654. (Kat. Nro. 32.)

ITALIEN.

Florenz [1]).

Galerie der Uffizien.

371. Selbſtbildniſs. Stehend, in bräunlichem Hausrock. Halbe Figur. Um 1655/57. (Kat. Nro. 452.)
372. Selbſtbildniſs. Von vorn; mit kleinem Barett, in dunkelrothem Rock. Bruſtbild ohne Hände. Um 1666/68. (Kat. Nro. 451.)

Galerie des Palazzo Pitti.

373. Selbſtbildniſs. Mit Barett, eiſernem Halskragen und goldener Kette; den Mantel auf der linken Schulter. Bruſtbild ohne Hände. Um 1635. (Kat. Nro. 60.)
374. Bildniſs eines Greiſes. Sitzend, in dunklem Rock und Mantel. Mehr als halbe Figur. Bez. Rembrandt f. 16.. Um 1658. (Kat. Nro. 16.)

Fürſt Demidoff in San Donato (verſteigert 1880) [2]).

375. Lucrezia. Von vorn geſehen. In reicher holländiſcher Tracht; die Rechte mit dem Dolch erhebend, um ihn

---

[1]) Die im Text als im Beſitze der Marcheſa Incontri aufgeführten Bildniſſe von Mann und Frau aus dem Jahre 1636 ſind 1882 in die Galerie Liechtenſtein zu Wien übergegangen (ſ. dort).

[2]) Zwei andere ächte Gemälde Rembrandt's, welche ſich in der Verſteigerung dieſer Galerie befinden, ſind unter dem Namen ihrer jetzigen Beſitzer aufgeführt (ſ. M. Secretan und M. Goldſchmidt in Paris). Ob die obengenannten Gemälde vom Beſitzer, deſſen Sammlungen ſich jetzt in der Villa Pratolino bei Florenz befinden, zurückgekauft wurden, vermag ich nicht anzugeben.

in den halb geöffneten Bufen zu ftofsen. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1664.

373. Junges Mädchen, in Amfterdamer Waifentracht. Zu einem Fenfter herausfchauend; nach links blickend. Knieftück. Bez. Rembrandt f. 1645.

Mailand.

Galerie der Brera.

374. Bildnifs eines jungen Mädchens, muthmafslich Rembrandt's Schwefter darftellend. In rothblondem Haar, fchwarzer Tracht. Bruftbild ohne Hände. Bez. RL van Ryn 1632. (Kat. Nro. 333.)

Neapel.

Mufeo nazionale.

375. Selbftbbildnifs. Stehend; in Barett und pelzbefetztem rothen Rock, eine Binde um den Leib. Halbe Figur. Um 1666. (Kat. Nro. 17 im Saal der Niederländer; »Copie nach Rembrandt« genannt.)

Privatgalerie. (Auf der Ausftellung 1879.)

376. Bildnifs eines Greifes. Bez. Rembrandt f. 1635.

SPANIEN.

Madrid.

Mufeo del Prado.

377. Cleopatra, fich fchmückend. Irrthümlich als Königin Artemifia bezeichnet. Im Begriff, ihre Toilette zu vollenden, bei der ihr eine alte Dienerin behilflich ift. Ein kleines Mädchen bringt ihr den Becher. Figuren bis zu den Knieen. Bez. Rembrant f. 1634.

Zusätze und Berichtigungen.

Der Verfaſſer bittet zunächſt einige Inconſequenzen zu entſchuldigen, die ſich in der Rechtſchreibung der holländiſchen Namen eingeſchlichen haben. So Dirk (S. 111, 121 ff.) und Hendrik, während regelmäſſig Dirck und Hendrick geſchrieben iſt. Aehnlich iſt S. 124 Delen ſtatt Deelen, S. 83 Hoornbeeck ſtatt Hoornbeek, einige Male Pieter ſtatt Peeter, van Hoop ſtatt van der Hoop, S. 86 Nieſewand ſtatt Nieſewang, S. 579. Camford Manor statt Canford Manor, S. 124 Sierſtorpf ſtatt Sierſtorff, S. 171 Zſchille ſtatt Tſchille, S. 439 und 449 Graf Salm ſtatt Solms, S. 127 und ſonſt Hausmann ſtatt Hauſsmann zu leſen. Auch ist S. 27, Z. 15 ihnen ſtatt ihm, S. 95, Z. 2 Sittenbild ſtatt Sittfnbild, S. 241 [2]) Pittori ſtatt Pittore, S. 577, Nr. 133 Marcheſa ſtatt Marcheſe, S. 425 Edmund ſtatt Edmond, S. 294 der Procris ſtatt des Procris zu ſetzen. S. 224 und 229 iſt Pieter Claasz noch mehrmals als Monogrammiſt C. P. ſtatt P. C. aufgeführt. — S. 566, Nr. 64 iſt »in der Linken« ſtatt »in der Rechten« und S. 567, Nro. 70 iſt Kat. Nro. 348 ſtatt 347 zu leſen.

Einzubeſſern iſt ferner S. 85 Fiſchermädchen in Fiſcherknabe; S. 92 Earl of Lowther in Earl of Lonsdale und S. 94 Jonas Suyderhoef in Johannes S. Irrthümlich iſt das Bildniſs einer alten Dame bei der Baronin J. Rothſchild, welches S. 460 an ſeiner richtigen Stelle genannt war, auf S. 516 noch einmal aufgeführt und daſſelbe iſt S. 462 und 537 mit dem weiblichen Bildniſs bei Lord Overſtone geſchehen. Endlich iſt das Portrait der Cornelia Pronck auf S. 400 als im Beſitze des H. Conſul Weber in Hamburg angegeben, ſowie das weibliche Bildniſs bei Sir Richard Wallace

auf S. 405 noch aus dem Jahre 1635 (ftatt 1632) aufgeführt. Im Ortsverzeichnifs find diefe Irrthümer bereits eingebeffert.

S. 9 Anm.[1]). Von dem »Braunfchweiger Monogrammiften« glaubt Herr Dr. Eifenmann, wie er mir mittheilt, noch in einer »Hochzeit zu Kana« bei Herrn Hemminger in Regensburg und in einem gröfseren »Jüngften Gericht« bei Herrn Conful Weber in Hamburg zwei charakteriftifche Gemälde entdeckt zu haben. Ein dreitheiliges Altarwerk, die Kreuzigung darftellend, fand Herr Prof. Jufti in der Sammlung des H. Lopez Cepero zu Sevilla. Der Künftler fteht in diefem umfangreichen und intereffanten Werke dem P. Aertfen befonders nahe.

S. 87. Frans Hals. Ein echtes kleines Bildnifs eines jungen ftehenden Mannes befitzt, nach H. Dr. Scheibler's Angabe, die Galerie Sierstorpf zu Driburg. — Das junge Mädchen im Hofje van Berefteyn (vergl. S. 61 u. 81) hat jetzt doch fein Ende in einer Rothfchild'fchen Galerie gefunden: Baronin Rothfchild in Frankfurt a. M. erftand das Bild um 105 000 fl.! Da werden die drei anderen Bilder von Hals auch nicht lange mehr an ihrem alten Orte bleiben. — Das männliche Bildnifs in der Galerie J. P. Six trägt auf der Rückfeite die gleichzeitige Infchrift: A. 1644 den 12. augft. — Zwei lebensgrofse Halbfiguren von Frans Hals hatte Graf Eugène d'Oultremont auf der Ausftellung in Brüffel 1882, das Bildnifs von Pieter Tiark und feiner Gattin. — Ein treffliches Bildchen aus des Künftlers letzter Zeit und doch dabei von feltener Klarheit und Leuchtkraft erwarb kürzlich H. W. Gumprecht in Berlin.

S. 101. Johannes Hals. Herr Dr. Woerman nennt in der »Zeitfchrift für bildende Kunft« 1881 ein bezeichnetes Gemälde des Joh. Hals in der Galerie zu Lyon, eine Bauernhochzeit dem J. M. Molenaer verwandt. Vielleicht ift daffelbe das in Hoet »Catalogus« genannte Gemälde. — Dafs der »Lautenfpieler« in der Galerie J. P. Six (vergl. S. 102) von Johannes Hals herrühren könne, wird durch die Jahreszahl 1629 auf dem Bilde unwahrfcheinlich.

S. 123 oben. Die beiden Bildchen des D. Hals in Gotha follen aus dem Alten Schloffe nicht mit in das neue Galeriegebäude hinübergenommen fein. Von D. Hals find noch zwei Bilder in der Galerie zu Göttingen nachzutragen: »Der Cavalier mit feinem Mädchen« (Nr. 3) und »Gefellfchaftsftück von drei Herren und einer Frau« (Nr. 7); ferner in der Galerie zu Speier das »Concert von zwei Herren und zwei Damen« unter der Bezeichnung G. Cocques (Nr. 153; dat. 1631). — Die drei Gemälde des Künftlers in der Galerie zu Driburg (S. 124) sind Nr. 22 und 23 (Ducq genannt) und Nr. 153 (dem Callot zugefchrieben).

Im Allgemeinen habe ich zu D. Hals, P. Codde, A. Palamedes und Jacob A. Duck noch nachzutragen, dafs ich eine Nachprüfung von einzelnen der dem einen oder anderen diefer Künftler von mir zugefchriebenen Gemälde dem Lefer überlaffen mufs, da ich einige Sammlungen, feit ich die erften Studien über diefe Künftler machte (Ausgangs der fechziger Jahre) nicht wieder befucht habe. Dahin gehören namentlich die zahlreichen Gemälde diefer Künftler in Gotha. Auch die unter Palamedes' Namen aufgeführten Bilder in Lille (vergl. S. 131) find jetzt im Katalog wohl mit Recht dem P. Codde zugefchrieben, wie mir auch das S. 122 als D. Hals genannte Gemälde in Sansfouci jetzt nach wiederholter Prüfung vielmehr die Arbeit eines zwifchen P. Codde und D. Hals ftehenden Künftlers vom Anfange der dreifsiger Jahre zu fein fcheint.

S. 131. Das kleine Meifterwerk des A. Palamedes, welches 1881 mit der Sammlung Difch in Köln zur Verfteigerung kam, ift in die Galerie zu Brüffel übergegangen.

S. 138 oben find irrthümlich zwei Gemälde des Jacob A. Duck (der Vorname Jacob fcheint nach verfchiedenen Erwähnungen feiner Gemälde im XVII. Jahrhundert, die A. Bredius gefunden hat, gefichert zu fein) in der Galerie zu Schwerin genannt; diefelbe befitzt nur das eine Bild, »Soldaten beim Wachtfeuer« (Kat. Nr. 334) aus der Ludwigslufter Galerie ftammend.

P. Codde. Nachzutragen ift von diefem Künftler in deutfchen Galerien noch ein Gemälde in Oldenburg (Nr. 281), wo es unter dem fonderbaren Namen »Bach« aufgeführt ift; ein dem

J. A. Duck verwandtes, geringes Werk. — Codde's Gemälde in der Carlsruher Galerie (S. 147) ift aus Verfehen auf S. 137 auch als Duck, wie er früher in der Galerie genannt wurde, aufgeführt. Der Mittheilung eines Freundes, Dr. R. Dohme, verdanke ich eine intereffante Notiz über P. Codde: unter den Amfterdamer Künftlern, welche 1671 die Schätzung der Oranifchen Erbfchaft machten, befindet fich auch der Maler Pieter Codde; dafs derfelbe unfer Künftler fei, ift mindeftens fehr wahrfcheinlich, da diefer jetzt — wie ich erfahre — durch holländifche Forfcher als ein Amfterdamer Kind feftgeftellt ift. Eine biographifche Skizze fteht von diefer Seite über den Meifter in naher Ausficht.

S. 171 f. W. Bartfius. Der »Lautenfpieler« ift kürzlich aus der Sammlung des H. O. Pein in den Befitz von H. James Simon in Berlin übergegangen.

S. 176 ff. G. Terborch. Ueber die Familie Terborch, von deren verfchiedenen Mitgliedern auf einer Ausftellung in Zwolle 1882 zahlreiche höchft intereffante Zeichnungen ausgeftellt waren, brachte der »Amfterdamfche Courant« vom 19. Auguft 1882 gelegentlich jener Ausftellung eine intereffante kleine biographifche Skizze aus der Feder des Herrn J. van Doorninck. Danach hiefs der Vater des berühmten Malers Geert Terborch; er war der Sohn eines Herman Terborch, der 1634 verftarb. Geert lebte von 1584 bis 1662; 1602 bis 1609 befand er fich auf Reifen, u. a. in Rom, mit H. ter Brugghe und Avercamp zufammen; er war dreimal verheirathet, zuletzt mit einer Frau aus Deventer. — Gerard Terborch ift keinesfalls fchon 1608 geboren, wie man bisher annahm, da fein Vater damals noch unvermählt in Rom weilte. Herr van Doorninck vermuthet, der Künftler fei vielmehr erft 1617 geboren, eine Annahme, welche aber bei den frühen Daten auf Gemälden und Zeichnungen feiner Hand wohl um einige Jahre zu fpät gegriffen fein möchte. Er war Schüler feines Vaters, ftudirte dann in Amfterdam und Haarlem und hielt fich 1635 in London auf. 1654 heirathete er Geertien Matthyfsen, verwittwete Daems, und liefs fich in Deventer nieder, wo er 1655 Bürger wurde. In feinem Teftament 1681 beftimmte er die Ueberführung feiner Leiche nach Zwolle. — Gerard's Schwefter Gezina Terborch

wurde 1631 von der dritten Frau des Geert T. geboren; sie starb 1690. — Mehrere andere Mitglieder der Familie waren noch Künstler: so Wolter und Jan Terborch, letzterer war Schüler des Moreelse. Von Gerard's Brüdern Harmen und Moses T., wie vom alten Geert und von Gezina befinden sich hunderte von Zeichnungen im Besitz jenes Nachkommens der Familie, über dessen Schatz A. Bredius einen Aufsatz in der »Zeitschrift für bild. Kunst« zu veröffentlichen im Begriff steht. Das früheste Datum auf einer der Zeichnungen des Gerard Terborch in dieser Sammlung ist 1627.

S. 187 unten. Das eigenthümliche Bild des Gerard Terborch, der Fischhändler, befindet sich jetzt in der Sammlung des Herrn Pastor Glitza zu Hamburg. — S. 188 die »jungen Raucher« in der Pinakothek zu München sind in neuerer Zeit dem G. Terborch abgesprochen worden, worüber der kritische Katalog bald das Nähere bringen wird.

S. 191. Gabriel Metsu. Ein besonders interessantes Bild des Meisters im Anschlusse an Rembrandt ist die »Verstoßung der Hagar« vom Jahre 1653, im Besitz von Mad. Lacroix zu Paris.

S. 202. Jan Molenaer. Das Familienbild im Besitze der Familie van Loon in Amsterdam trägt die Bezeichnung MOLENAER FESET ANNO 1637; es mißt 0,90 : 1,42 m.

S. 211. Mattys van den Bergh. Für diesen Künstler habe ich offenbar zu weit nach biographischen Notizen gesucht. Zweifellos ist er der von Houbraken (II. S. 15 f.) rühmend genannte Zeichner, welcher nach dessen Angabe 1615 zu Ypern geboren wurde, 1646 nach Alkmaar übersiedelte und dort 1687 starb. Sein Vater Jan van den Bergh, aus Alkmaar gebürtig und ursprünglich ein Schullehrer, trat in den Dienst von Rubens, dessen Landgüter er zu verwalten hatte. Diese Vertrauensstellung des Vaters ermöglichte es dem Sohn, bei Rubens als Lehrling einzutreten. Mattys van den Bergh war also in Antwerpen gleichzeitig mit A. Brouwer, und zwar wahrscheinlich gerade im Atelier des Rubens, als Brouwer nach Antwerpen übersiedelte. Dadurch gewinnt natürlich seine von mir kurz erwähnte Notiz über Brouwer's Herkunft sehr an Bedeutung.

S. 222, Anm. 1). Frans Frz. Hals. Eine zweite, nicht bezeichnete Zeichnung derfelben Sammlung (Braunfchweig) fiel mir kürzlich unter den ausgefchoffenen Blättern in die Hände: Ziegen und Schafe auf der Weide; gleichfalls in Blei auf Pergament ausgeführt und von demfelben Charakter.

S. 227. Guiliam Gabron. Die dem Antwerpener Maler Gabron zugefchriebenen Stillleben, welche den Gemälden des Heda nahe verwandt erfcheinen (in den Galerien zu München, Afchaffenburg und Darmftadt), tragen vermuthlich mit Unrecht deffen Namen und find vielmehr von Heda felbft, wie zweifellos das Bild der Pinakothek; wenigftens trägt das einzige mir bekannte bezeichnete Gemälde des Gabron, das grofse Stillleben in der Galerie zu Braunfchweig (bez. Guil. Gabron 1652) einen völlig abweichenden Charakter. Gegenftand und Anordnung diefes Bildes — auf einem Smyrnateppich liegen Inftrumente, ein Globus u. dergl., daneben ein Papagei — zeigen, ebenfo wie die Behandlung, einen ziemlich nüchternen vlämifchen dem Jan Fyt verwandten Maler, welcher den Einflufs italienifcher Stilllebenmaler erfahren hat.

S. 229. Willem Kalf. Ein gröfseres Stillleben, in der Art des P. Claasz, bez. W. Kalf 1643, befitzt das Städel'fche Mufeum in Frankfurt a. M. — Die Auffindung des Namens von Pieter Claasz ift in den letzten Wochen in verfchiedenen englifchen, franzöfifchen und belgifchen Zeitfchriften und Zeitungen befprochen worden, und zwar wird Prof. Sidney Colvin in Cambridge als der Entdecker gefeiert. Ich bemerke dem gegenüber, dafs meine Notiz auf S. 225 bereits vor einem Jahre gefetzt ift. Ein Auffatz aus der Feder von A. Bredius über diefen feinen Fund, den er befcheidener Weife nicht als eine »Entdeckung« in die Welt pofaunt hat, ruht feit vorigem Frühjahr im Redactionsbureau der »Zeitfchrift für bildende Kunft«.

S. 341. P. Laftman. Ein intereffantes kleines Bild des Künftlers, das Opfer Ifaaks, befitzt Madame Lacroix in Paris, aus Bürger's Nachlafs. Ein Chriftus am Kreuz, vom Jahre 1617, ein geringes Gemälde, befand fich auf der Ausftellung in Brüffel 1882. — Herr Bredius theilt mir mit, dafs er kürzlich im Privat-

befitz zu Zwolle ein bezeichnetes Blatt des Laftman mit der Jahreszahl 1603 fah. — Das Gemälde der Sammlung Habich in Caffel habe ich fälfchlich als »Apollo mit den Mufen« bezeichnet, während es das »Urtheil des Midas« darftellt.

S. 345. Jan Pynas. Das mit dem vollen Namen des Künftlers bezeichnete Blatt, welches von mir als im Kunfthandel befindlich bezeichnet wurde, ift im Befitz der Kunfthalle zu Hamburg.

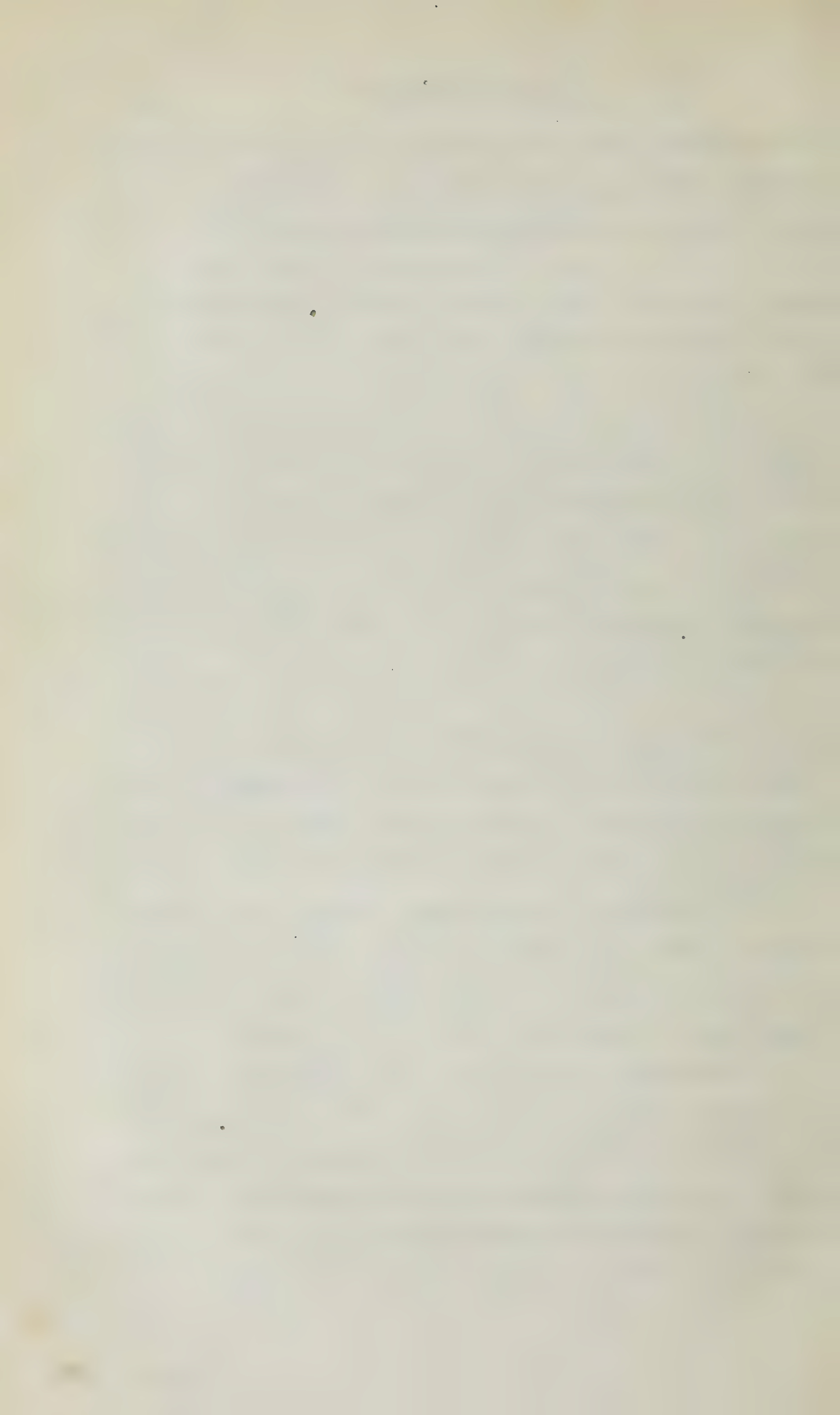
S. 346 f. Claas Moeyaert. Ein Gemälde des Künftlers im Befitz von Mad. Lacroix zu Paris, der Raub der Proferpina, verdient befondere Beachtung, da es dem frühen Gemälde Rembrandt's in der Berliner Galerie auffallend ähnlich ift. — Die von mir auf Grund des Katalogs als Gemälde Moeyaerts angeführten zwei Viehftücke in der Galerie Liechtenftein in Wien haben, wie ich mich feitdem durch den Augenfchein überzeugt habe, gar nichts mit demfelben zu thun. Nr. 653 ift vielmehr bezeichnet: M. Douw 1669.

S. 350. G. Bleker. Die Galerie des Grafen Harrach zu Wien befitzt eine »Darbringung im Tempel« (Nr. 270), welche nach dem Katalog bezeichnet fein foll: m. Bleeker f. 1637.

Rembrandt. Zwei Gemälde, welche dem Künftler meines Erachtens mit grofser Wahrfcheinlichkeit zugefprochen werden dürfen und zwar feiner früheren Zeit, find in deutfchem Privatbefitz nachzutragen:

1. Der Studienkopf eines Greifes, welcher fich denen in Caffel vom Jahre 1632 anreiht, im Befitz von H. Dr. Schubart zu Dresden; ein Alter von derben Formen, in dünnem weifsem Haar und ftruffem Vollbart; in dem röthlich-braunen Ton dem Selbftportrait im Louvre vom Jahre 1633 ganz verwandt.

2. Das Bildnifs einer ältlichen Dame; Knieftück, im Befitz des Herzogs von Sagan zu Berlin. Nach dem Koftüm wie nach der Behandlung etwa von 1632/34; im Charakter der Frauenbilder in der Akademie und im Belvedere zu Wien aufgefafst, aber noch verfchmolzener und durchgeführter. Irrthümlich dem B. van der Helft zugefchrieben.



Ortsverzeichniss

der

im Text aufgeführten Gemälde.

ANHOLT.

ANTWERPEN.

ASCHAFFENBURG.

ASHRIDGE PARK.

AUGSBURG.

BAMBERG.

BASEL.

BASILDON PARK.

BELVOIR CASTLE.

BLENHEIM.

BORDEAUX.

BOWOOD.

BROADLANDS.

BRAUNSCHWEIG.

BRUESSEL.

GOSFORD CASTLE.

GOTHA.

GOETTINGEN.

GRITTLETON HOUSE.

HAAG.

HAARLEM.

HAMBURG.

Künstlerverzeichniss.

In dem Ortsverzeichnifs der Gemälde Rembrandt's find aus Verfehen nicht mit eingetragen:

Der Apoftel im Fechenbach'fchen Nachlafs, Würzburg, etwa von 1628;

Der fchlafende Alte in der Galerie zu Turin, vom Jahre 1629;

Der Prediger Ellifoon und feine Frau bei Baron Schneider in Paris, von 1634;

Die Landfchaft bei Mme. Lacroix, ebend., um 1656.

Das Greifenportrait bei Baron von Harinxma in Holwerd, von 1644.

